

طاق الزعفراني احد معالم كربلاء القديمة

# الرقيم

## مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير  
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة  
أ.د. عبود جودي الحلي

الهيئة الاستشارية

سكرتير التحرير  
محمد علي النصراوي

أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب

أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي

أ.د. عادل نذير

أ.م.د. عدنان طعمة

أ.م.د. باقر جواد الزجاجي

هيئة التحرير

المصحح اللغوي  
يحيى سواي الطويل

أ.د. محمد ابو خضير

م.م. باقر جاسم محمد

التصميم والخراج الفني  
فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية  
محمد جسوم

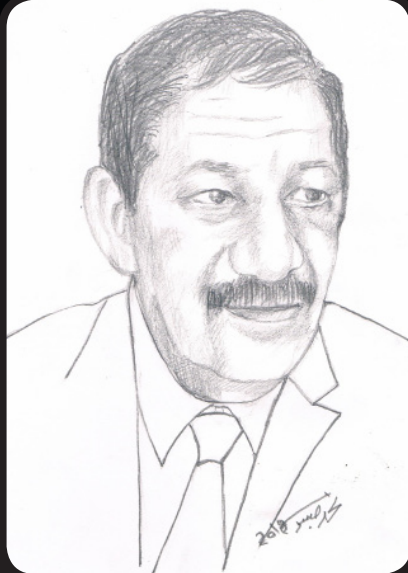
لوحة الغلاف  
فاضل طعمة



## الاحتويات

ص ٥	كلمة العدد
	التقنيات السردية وابعادها الثقافية في التجربة الروائية
ص ٦	تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق
ص ١٢	رواية الحرب العراقية بين المستحضر الواقعي والانتهاكات
ص ١٩	نحو ذائقة نقدية للسرد الجديد
ص ٣٨	السرد الجديد وتحولات المفهوم
ص ٤٦	الكاميرا – لسان سردي وفعلها في تكوين المتن القصصي
ص ٥٨	التقنيات السردية وابعادها الفنية في التجربة الروائية
ص ٦٣	بلاغة الطباق في رواية ( زينب وماري وياسمين )
	تجليات التجربة السيرية بين الذات ومفهوم النص
ص ٦٨	السيرة الروائية ورواية السيرة
ص ٧٣	البحث عن خصوصية سردية
ص ٩٠	السيرة الذاتية في رواية ( قتلوا الباشا )
	هوية المكان .. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن .. فضاء السرد في ذاكرة المدينة
ص ٩٦	هل لدينا مدينة روائية
ص ١٠١	الريف يروي سيرة المدينة
ص ١٠٥	رواية المكان في ( الباب الشرقي )
ص ١١٠	سردية المكان في عمكا
	الرواية بين مفهوم التراث وتجلياته وأطر الوثيقة
ص ١١٣	المتعلقات النصية ( التناص والمناص )
ص ١٢٠	التاريخ وتعدد مستويات الخطاب السردية
ص ١٢٦	تشكلات المرجع في الرواية العراقية المعاصرة
ص ١٣٦	تحولات النوع في الرواية مقاربات التاريخ
	تحولات الخطاب في سياق روايات مابعد التغيير
ص ١٤٠	رواية التغيير في العراق
ص ١٥٢	الرواية العراقية الجديدة / المنفى / الهروب / اليوتوبيا
ص ١٧٠	طشاري: فعل رمزي ضد العنف
	التجارب
ص ١٧٦	محطات للوصول سيرا على الاقدام
ص ١٨٢	محطات من رحلة الحياة والكتابة
ص ١٨٧	ومضة / ملكوت السرد
ص ١٨٩	رؤية السارد لعمله
ص ١٩٥	ومضات تجربة
ص ٢٠٠	عندما تكتب الرواية نفسها
	د. محمد عبدالمطلب
	د. غزلان هاشمي
	د. رمضان بسطاويس محمد
	د. زهور كرام
	د. حمد محمود الدوخي
	د. عبدالكريم المرابط
	د. فاضل عبود التميمي
	د. حاتم الصكر
	د. سيد ضيف الله
	د. كمال عبدالرحمن
	عبدالفتاح الحجمري
	محمد الغربي عمران
	د. سمير الخليل
	علوان السلطان
	احمد بقار
	امجد نجم الزبيدي
	عبد علي حسن
	علي حسن الفواز
	محمد خضير
	د. عبدالله ابراهيم
	فاضل ثامر
	عبدالفتاح عبدالرحمن الجمل
	هيثم بهنام بردى
	فضيلة الفاروق
	محسن يونس
	عالية طالب
	محمد علي النصراوي





## احتفاء أم سؤال السرد ؟!

### لدينا في هذا الجانب مؤشرات

## كلمة العدد

### رئيس التحرير

تأثيراتها على واقع البنى السردية وتحولاتها التي تختلف كثيرا عن آلية كتابة الريبورتاجات الصحفية المغلفة بأسم الرواية .... ومع كل ذلك نعتقد أن أي ظاهرة من هذا النوع هي قابلة للتفتت والانهيار والزوال باختفاء مسوغات وجودها ..وعلى هذا الأساس نرى لاشيء أوسع من مساحة الإبداع في حضوره وانتشاره لأن تاريخ الإبداع أسمى من أن يلتصق بجائزة ما .

### النقطة الثانية :

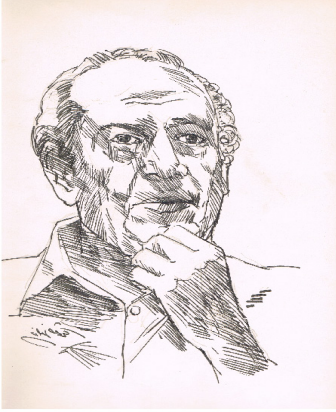
حينما طرحت الرقيم محاورها الخاصة بالسرد الروائي كانت تدرك تماما أنها من المستحيل أن تحيط بتجربة ومعالج وأبعاد هذا الجنس الأدبي أو احتواء مدارسه وفنونه وأساليبه ...ولهذا أخذت هيئة التحرير على عاتقها الخوض في المقاربات النسبية كصيغة مقبولة للغة المحاور التي تركزت على ما يلي :الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن ، التقنيات السردية وأبعادها الثقافية في التجربة الروائية ، الرواية بين مفهوم التراث وتجلياته واطر الوثيقة ، تحولات الخطاب في سياق روايات ما بعد التغيير ، تجليات التجربة السيرية بين الذات ومفهوم النص ، وأخيرا تجارب وشهادات .

وللحقيقة نقول عندما أعلن عن هذه المحاور في بداية هذا العام كان المتوقع لها كسقف زمني أمده سنة لتحقيق أنجاز العدد الخاص ولكن كثافة حجم المواد وتنوعها جعلنا أمام حقيقة سارة في تقويض الزمن وإصدار المطبوع قبل أوانه .. ووصل بنا الحال بكل اعتزاز إلى ترحيل بعض مواد هذا العدد للإصدارات القادمة ...وهذا ما يدل على ثقة كتاب المجلة بمنشورهم عبر رحلة الكلمة لخمس أعداد مضت كانت حافلة بإضاءات أسنلتهم .

### النقطة الأولى :

لم يكن هذا العنوان مجرد إثارة نزعة القارئ المتخصص أو نريد من خلاله أن نستطلع رأيا معينا بقدر ما هو راهن قائم يدور دائما في أذهان الكثيرين من المهتمين بمتابعة الخطاب الروائي تحديدا ومن ضمنهم هيئة التحرير ومفاده يتعلق: بنظرة متشككة ومتوجسة .. هل يوجد معيار فني وراء هذا الكم الهائل للإنتاج الروائي ؟..وما هي طبيعة التحولات التي أدت إلى متغيرات هذا المنجز عن دواعي أسئلته الكبرى في التخليق والتكوين والسيرورة التي تنبثق من إشكالات الواقع أصلا ..هل هي بسبب تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية أو فكرية وثقافية ؟.. أم إنها مجرد ظاهرة مرتبطة بموجهات أغرائية تحاول أن تخترق مفهوم النص كخطاب تتمثل فيه المرجعيات الثقافية ويندرج ضمن وسائل أنماطه وأساليبه المستجيبة لشروط التقانة وفلسفتها في معالجة أطروحاته الفكرية وبذلك يفسر لنا هذا الخطاب إن ما يهيب الكتابة شرعيتها وتبريرها في تأسيس قوانين اشتغاله ليس الواقع كما تعكسه صور الفوتوغراف بل ما تشحنه الصور في تحريك الذهن لخلق مرادفات محايدة ومجاورة لها تساهم في تفعيل الوعي والمدارك والأحاسيس ، وبذلك كانت هذه الظاهرة ..ظاهرة التهافت على كتابة الرواية التي أغلبها يندرج أو ينطبق عليه مفهوم (الأغراء والإغواء) الذي تعرضه سياسة الجوائز وأيديولوجيتها بشكل خاص ، حيث تكون مبرمجة آلياتها للتشويش على موجهات الذائقة النصية وتغيير معادلة ما يصطلح عليه ب (الأكثر رواجاً) ..هذه الذائقة بطبيعة الحال لا يمكن أن تتوافق مع رؤية المؤسسة النقدية في التقييم والتمثيل لروح النص واثراء المعرفي لأنها لا تؤمن أو لا تخضع ببساطة لغير سلطة النص ومحتواه ومضامينه في العملية الإبداعية ..هذا لا يعني أن الجوائز غير مطلوبة ولا مرحب بها في عالم الإبداع بل نعتقد أنها استحقاق وطني ورمزي وإنساني في حياة الشعوب والأمم المتحضرة ... بكل تأكيد تبقى هذه المؤشرات بحاجة إلى مراجعة فاعلة لتجاوز





## تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق

د. محمد عبدالمطلب

(١)

ظهر مع الحداثة ما سمي (علم الرواية) وتابعه (علم السرد) تأسيساً علي أن هناك نوعاً من النصوص الأدبية التي حصرت وظيفتها في إعادة إنتاج الواقع بمجموع وقائعه وشخصه، والعلاقة الجدلية التي تربطهم، ثم تقديم هذا المنتج في لغة توصيلية ذات مواصفات أدبية، وكان ظهور مصطلح (علم الرواية) وتابعه (علم السرد) ذا تأثير واسع في المحيط الأدبي والنقدي، وازداد هذا التأثير عندما زاحمت الرواية سواها من أجناس القول، وسعت أن تجد لها مقعداً في المقدمة. إن ترديد هذين المصطلحين في زمن الحداثة، قد استهدف تخليص الرواية من القراءة الانطباعية التي صاحبها منذ بواكيرها حتي أوائل القرن العشرين، ومما لاشك فيه، أن هذه الانطباعية كانت وليدة (المحاكاة) التي كانت تنظر في النص بوصفه محاكاة الواقع، إذا كانت المحاكاة أمينة وصادقة نال النص الرضا والقبول النقدي، وإذا انعدمت الأمانة والصدق، كان الرفض الفوري، دون نظر إلي الأداة التعبيرية التي وظفها الأديب، سواء أكان صادقاً أم غير صادق، ذلك أن الانطباعية احتكمت إلي (المرآة) النصية، وأهملت سواها من الأدوات المنتجة للنص، وتناست الهيكل البنائي للرواية. ومع سقوط الانطباعية، أو تحجيمها - علي أقل الاحتمالات - اتجهت القراءة النقدية إلي البناء الداخلي للنص الروائي، وبخاصة بعد جهود فرويد في مباحثه النفسية، وما قاله عن الوعي والعقل الباطن، وهو ما هيا المجال الأدبي لظهور (رواية تيار الوعي) التي أسقطت المحاكاة والانطباعية نهائياً، إذ إنها تجاهلت وقائع العالم التي تسكن الخارج، وسلطت عنايتها علي الوقائع الداخلية للإنسان، أو لنقل: إنها جعلت وقائع الخارج انعكاساً لوقائع الداخل، وهو انعكاس عضوي، بل ربما يكون عشوائياً.

ومن ثم رفضت النصية مجموع المرجعيات الخارجية بكل مستوياتها، سواء أكانت مرجعية واقعية، أم مرجعية فكرية، معني هذا أن عناية النص البالغة تكون بالمستوي الأول .

ومن الملاحظ أن مصطلح النص ارتبط ارتباطاً حميماً بمصطلح (النوعية) الذي جاء ظهوره في حوار مصطلح (العولمة) بكل متغيراته الكمية والكيفية في كل المجالات الإنسانية، أي في (متغيرات الثقافة) بوصف الثقافة جامعة للمسلك البشري داخلياً وخارجياً، ومن مكرور القول أن نعيد الكلام عن مرحلة (الوفاق الدولي) التي أوقفت الصدام بين الكتلتين: الغربية والشرقية.

ويبدو أن (العولمة) كان لها موالدها، ومن هؤلاء المواليد (ظاهرة التجنيس) التي كسرت الحواجز النوعية، وكان مصطلح (النص) هو المناسب لاستيعاب هذا الكسر، علي معني أن الإيغال في النصية كان مصاحباً لتحجيم النوعية، وكان لذلك صدها - المباشر حيناً، وغير المباشر حيناً آخر - في الرواية، حيث تنازلت عن بعض حقوقها المحددة لخصوصيتها، وهو تنازل باعد بينها وبين المفهوم التقليدي لها، وهو مفهوم أحاطته المذاهب النقدية المتتابعة بإطار من القدااسة الفنية.

ومع انكسار التنوعية، ظهرت بداية التداخل النوعي علي نحو محدود، ثم أخذت في الاتساع، فكانت تداخل الرواية بالقصة، وتداخلها بالسيرة، والمذكرات اليومية، وتداخلها بالمرحلية، ثم تداخلها بالشعر.

### (٣)

إن منهج البحث يقتضي أن يكون الحديث عن الرواية بدءاً من مصدر إنتاجها، فمن هو منتجها؟ هل المؤلف أم الراوي؟ لقد استحضرت بارت مصطلح (المؤلف) ثم أماته، ورأي أن حاشية حضوره كانت رهناً (بحقوق التأليف والنشر)، وقد سعي فوكو إلي فك الارتباط بين المؤلف والشخص الذي كتب العمل الأدبي، وهو ما يعني أن هذا المؤلف قد استحال إلي كينونة ضبابية ليس دوراً أو وظيفة تنفيذية، ومن ثم فإننا نتقبل مقولة بارت - مع التحفظ - وتقبلنا راجع إلي أن هدف بارت من إماتة المؤلف، هو الحد من سلطته علي النص (١).

معني هذا أن يبدأ السرد ممارسة وظيفته من الداخل، وهو منطقة ليس لأحد سلطان عليها، وليس هناك رقابة تحاصرها، وربما لذلك اتسم هذا التيار الإبداعي بكثير من الغموض، ولم يكن غموضاً من أجل الغموض، وإنما من أجل الإفصاح.

وهذا التحول الطارئ للخطاب الروائي، صاحبه عناية واضحة من الخطاب النقدي بالأبنية المنتمية (للوعي الداخلي)، مثل (الحوار الداخلي) و(الأحلام) و (التفريغ النفسي) و (الإسقاط) ثم عناية أخرى بتخليص النص من سلطة المبدع حتي لا تلاحق المتلقي.

وفي هذا السياق ظهرت بعض الإشارات لمصطلحات ما بعد الحداثة التي تختص الرواية، مثل الذي دار حول (الحوار الداخلي) من كونه حواراً مباشراً أو غير مباشر، ومثلما هو الأمر مع بعض الأبنية الصياغية (كالضمير) و(الإشارة) و(أدوات الربط)، وبعض الأبنية الدلالية، مثل (المناجاة) و (التداعي الحر)، ثم رصد بعض تقنيات الفنون البصرية، كالمونتاج والسيناريو والفضاء النصي وغيرها من التقنيات.

### (٢)

لقد تردد في زمن الحداثة مصطلحان متشابكان: (الخطاب - النص) وليس من همنا هنا الدخول في جدل حول ما دار حولهما من حدود معرفية، وعلاقة أدبية، وثم فإننا نغادرهما إلي ما سبق أن أشرنا إليه (علم الرواية) و (علم السرد) ومردودهما المعرفي، إذ كان هناك يقين بأن كل خطاب له مستويان منفصلان علي مستوي التحليل، وإن كانا متحدين علي مستوي الإنتاج، أما المستوي الأول، فهو البناء الصياغي، والمستوي الثاني هو المنتج الدلالي، وكان السؤال النقدي الملح: هل من الممكن أن ينضوي المصطلحان تحت مصطلح (النص) ؟ وأهمية السؤال جاءت من أن قراءات ما بعد الحداثة أعطت للنص حقوقاً كثيرة، وأولها: حق أن يكون النص منتجاً لذاته، بل في قدرته أن يكتب نفسه، علي معني أن يكون النص هو(القائل) أي (فاعل القول)، وبحق هذه القدرة فإنه يسعي للتعبير عن مكوناته الداخلية، وكيفية إطلالها علي الخارج التي علي ضوءها يشكل مواقفه وأحواله وزاوية رؤياه،

الروائية لا تستريح إلا إلى الماضي، ومن ثم فإن متعلقات هذا الماضي من الأبنية الفكرية واللغوية تكون صاحبة السيادة في السرد، حيث يعتمد فتح ذاكرة الشخص تارة، ونوافذ الحلم تارة أخرى، وإفساح مساحات واسعة للأحاديث النفسية، أما الأبنية اللغوية، فسوف نعرض لها في المحور الخاص بلغة الرواية.

### (٤)

في المحور السابق تناولنا الراوي ووظائفه ومواقفه في بناء السرد بخصوصيته التوصيلية، أم تخلص منه تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلى أفق الشعرية، حيث تكون الصياغة هدفا في ذاتها.

إن طبيعة السرد أن يتخذ في النص مساراً أفقياً، تتتابع فيه الأحداث وتتطور، وتحرك فيه الشخصيات حركة أفقية - أيضا - لكن ربما تخرج علي هذه الحركة المألوفة، وتحرك حركة رأسية، فبدلاً من التتابع، يحضر العمق، وهذا يتعقد، وتتولد الدرامية.

ويجب أن يكون في الوعي أن الرواية عندما تستعين بالسرد، تستعين به وهو محمل بميراث طويل من الحكى الذي جاءه من الشفاهة في المرويات الدينية وغير الدينية، والذي جاءه من الموروث الشعبي بكل أعرافه وتقاليده وطوقسه، لكن يظل من بين كل هذا الموروث لنص (ألف ليلة) أهمية خاصة، بوصفه أهم نص سردي حفظته الذاكرة العربية، وقد أثرت هذه الأهمية تأثيراً بالغاً في أبنية السرد العربي حتي يومنا هذا، ولا نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التأثير قد تجاوز العربية إلى سواها من اللغات الحية في العالم كله.

وأعتقد أن أهم خصيصة تسربت من (الليالي) إلى الروائية، هو ما يمكن أن نسمة (بالسرد المركب) أو (المتعدد)، إذ يتحرك السرد في مساره الأفقي المألوف، ثم ينتابه توقف فجائي في منطقة بعينها ليفسح المجال لسرد إضافي - مؤقت - يعود بعدها إلى مساره الأول.

وبتأثير ألف ليلة، يمكن أن نلاحظ (أسطورة السرد) علي الرغم من أن النص قد يكون موعلاً في واقعه وتحولاته الصاعدة الهابطة، لكنه يقود هذا الواقع - في خفاء - إلى عالم الأسطورة بعد تخليصه من بعض ركائزه، ليكون صالحاً لعملية الإسقاط التي يستهدفها النص.

وإذا نظرنا إلى المؤلف بوصفه القائم بالكتابة فحسب، فإن النظر لابد أن يتجه إلى (الراوي) بوصفه المنتج التنفيذي لهذه الكتابة، ولن نطيل الكلام حول مفهوم الراوي، فهو مفهوم يكاد يدركه عامة المتقنين، ذلك أن التراث العربي قد تعامل مع هذا المصطلح علي مستويات متعددة، منذ أن كان هناك رواية للشعر، ورواية للحكايات والأساطير، وينضاف إلي كل ذلك الوظيفة الدينية التي أداها الرواة في حفظ النصوص المقدسة.

إن استبعاد الكلام حول مفهوم الراوي، يضعنا مباشرة في مواجهة وظائفه ومواقفه التي علي أساسها يتدخل في بناء النص، وفي مسارات السرد، وفي اختيار أدوات هذا السرد، ذلك أن عقيدتنا - بعيداً علي الجدل حول المؤلف والراوي - أن هذا الراوي هو الموكل بنقل النص من المؤلف إلي المتلقي، وبحق هذا التكليف، فإنه يتمكن من توجيه النص بما يوافق ميوله الخاصة أو العامة.

وإذا كانت هذه الوظيفة المركزية للراوي، فإن مواقفه متعددة ومتنوعة، فله مواقع مكانية، ومواقع زمانية، وفي المواقع المكانية منطقتان رئيستان، لأنه إما أن يكون خارج النص، وإما أن يكون داخله، ومن المتاح له أن يتحرك بين هاتين المنطقتين، وعندما يحتل منطقة الخارج تنحصر مهمته في إنتاج الأقوال، وعندها يتحول إلي شخصية من الشخصيات المنتجة للأفعال.

وسواء احتل الراوي منطقة الخارج أو منطقة الداخل، فإنه يؤثر - غالباً - المواقع الخلفية التي تتيح له قدراً واسعاً من الرؤية الكلية، وقد يغادر هذا الموقع الأثير ليحتل المقدمة، بهدف أن يفقد الأحداث والشخصيات، وإحكام السيطرة عليهم، وقد يترك الراوي كل هذه المواقع، ليحتل موقعا فوقياً، يقود منه السرد إلي مسارات أيديولوجية أو فلسفية أو نفسية أو أسطورية بالغة التعقيد.

ويتوازي مع هذه المواقع المكانية، مواقع زمانية صالحة لحلول الراوي فيها، وإذا كان الوعي البشري قد حصر هذه المواقع في ثلاثية خالدة: (الماضي - الحاضر - الآتي) فإن الراوي يحتلها حيناً، ويغادرها إلي هوامشها حيناً آخر، ونعني بالهوامش: الماضي البعيد والقريب، والآتي البعيد والقريب، والحاضر المتصل بالماضي، والحاضر الممتد في الآتي، ورغم تعدد هذه المواقع الزمنية، فإن



يكاد يخلو منها نص سردي، هي ثنائية (المرأة - الرجل) (الذكر - الأنثى) وتوابعها: (الزواج - العزوبة) (الإنجاب - العقم) وحواشيها: (الضعف - القوة) (الحب - الكره) ثم (الحياة - الموت).

وبالضرورة، فإن هذه الثنائيات سوف تشحن النص بكم وافر من التوتر الذي يتيح للمفارقة أن تحتل مساحة واسعة في السرد، سواء أكانت مفارقة صريحة أم ضمنية، وسواء أكانت ملفوظة أم ملحوظة، سواء أكانت موقفية أم حالية، وبالضرورة - أيضاً - فإن هذه المفارقة سوف تتخلي تدريجياً عن ارتباطها بهذه الثنائيات، لتحل في الأنساق الكلية، والوقائع الممتدة، دون أن يحجب ذلك الدور اللغوي لكل ثنائية.

وفي هذا المحور اللغوي، يفرض (الضمير) حضوره بوصفه أداة مركزية في بناء السرد، بل هو عنصر أساسي في تحديد النوعية، فالضميران (أنا - نحن) وتوابعهما، يقودان النص إلى منطقة (الشعرية) حيناً، وإلى منطقة (السيرة) حيناً آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما يكون حضورهما علامة واضحة علي توحيد المؤلف بالراوي الداخلي.

أما ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنه يقود النص إلى دائرة (الحوار) المسرحي علي وجه العموم، والملاحظ أن هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف، أم صدام شخص.

معني هذا أن ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الأبنية الأثيرية في السرد، إذ إن الضمير الأثير لديه، هو (ضمير الغياب) هذا الضمير الذي أسماه البلاغيون القدامي (ضمير الحكاية).

وغواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأول في السرديات عموماً، ولا يرجع ذلك إلي كونه فعلاً مساعداً، بل إلي طاقته التي اكتسبها من مواضعه الأولى، ومن هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن، فهو قادر علي فتح أبواب (الحدث) الماضي البعيد والقريب، وهو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته في المرويات والحكايات، وهو قبل ذلك وبعده، له قدرة إنتاج (الحدث والوجود والضرورة والثبوت والوقوع).

وأنا علي يقين أن من يعاود التأمل في الليالي، سوف يكتشف أن كثيراً من تقنيات الحداثة السردية تمتد بنسب متين إلي تقنيات هذه الليالي، سواء في ذلك تقنية الحوار أو الوصف، أو تقنية قطع الحدث، وتخليق الفجوات (بالحذف) الذي يغيب بعض الأحداث أو المعلومات، أو الحذف الذي يغيب مساحة زمنية قصيرة أو طويلة، أو تخليقها (بالاختصار) الذي يكاد يؤدي وظيفة الحذف علي نحو دلالي، بينما يؤدي الحذف وظيفته علي نحو مادي. وهذه الفجوات بوسائلها المتعددة، تعمل علي كسر قانون السبب والمسبب الذي يحيط النص الروائي بأسوار المنطق، وهو ما ينشط (قانون التداعي) بكل ما فيه من عشوائية، ويتيح للسرد أن يقدم قفزا فيما سمي (بالانساق) أو يتراجع فيما سمي (بالاسترجاع) إلي غير ذلك مما جاءت به تقنيات الحداثة.

### (٥)

إن السرد مخزون الذاكرة، ولا يصل إلي المتلقي إلا بعد تعبئته في مواد لغوية، وكل ما ذكرناه عن النصية والنوعية والراوي والحدث والشخص لا يقع تحت طائلة القراءة إلا بعد تحوله إلي لغة، ومن ثم فإن القراءة الصحيحة، وهي التي تطل علي النص من نافذة اللغة أولاً.

وهذه الإطلالة الأولية سوف تلاحق عناوين النصوص وافتتاحياتها، ثم تلاحق الصياغة التي تكشف طبيعة النص في مداخله وحواشيه، وتكشف عن أبعاده الزمنية والمكانية، وترصد وقائعه وأحداثه، وتحدد ملامح شخصه، وهو ما يتيح للقارئ الحكم علي النص بحسب توجهه الغالب، إذ يكون النص ريفياً أو حضرياً أو تايخياً أو حربياً أو بوليسياً أو صحراوياً أو دينياً أو خيالياً إلي آخر هذه التعريفات التي يمكن أن ينتمي إليها النص، وليس معني هذا أن النص ينفرد بنوعية من هذه الانتماءات، وإنما معناه أن نوعية منها قد تغلب علي سواها، فينسب النص لها.

وبرغم تكاثر المادة اللغوية معجمياً ونحوياً، نجد أن الرواية لها غواية خاصة مع مواد بعينها، وفي مقدمة هذه المواد (الثنائيات) ذات المرجعية المتعددة، فبعضها مرجعه لغوي خالص، وبعضها مرجعه بلاغي خالص، وبعضها مشحون بأبعاد فلسفية أو نفسية أو أيديولوجية، ومن بين هذه الثنائيات، هناك ثنائية تتقدم سواها من الثنائيات، ولا

التفكيكية، وعندما انتقل النقد من التنظير إلى التطبيق علي النص العربي، تبين لهم أن (مرحلة النقل) في حاجة إلي مرحلة تكميلية، هي: (إنتاج الثقافة النقدية) التي تلائم خصوصية النص العربي، خصوصية بيئته، ومن النقل إلي الإنتاج، تمت مرحلة من أهم مراحل النقد في العصر الحديث.

وكان المأمول من جيل النقد الشباب أن يكملوا هذه المسيرة، وبخاصة في إجراءاتهم التطبيقية، لكن الذي حدث، أن هذا الجيل تراجع مرة أخرى إلي مرحلة النقل، واستخلص كل ركانزها التحليلية، ثم أقدم علي قراءة النصوص الأدبية النثرية والشعرية محتكما إلي هذه الركانز التي قادته إلي مزلقين، الأول: تطبيق إجراءات نقدية مستخلصة من نصوص غير عربية علي نصوص عربية لها خصوصيتها الثقافية واللغوية، وبهذه الخصوصية يمكن أن تنفر من هذه الإجراءات التطبيقية، وإرغام النصوص علي تقبلها قد يؤدي إلي تشويهها وتحويلها إلي مسخ بلا هوية. المزلق الثاني: توظيف إجراءات علي أجناس القول شعرا ونثرا دون فرق، وهنا يأتي التداخل الذي أشرنا إليه بين (النقد والسباكة)، وهو تداخل بلا قصد، إن عامل السباكة يجمع في حقيقته (السمسونايت) أدوات محدودة صالحة للتعامل مع كل الأجهزة التي تدخل في دائرة اختصاصه، كذلك الناقد الأدبي، إذ يختزن في ذاكرته مجموعة محددة يوظفها في قراءة كل النصوص، فإذا كان النص الذي يقرأه روائيا، فتح ذاكرته علي أدواتها المحفوظة: العنوان - الزمن - الاسترجاع - الاستباق - المحمل - الوقفة - المشهد - الحذف - الراوي الخارجي والداخلي - الحوار المباشر وغير المباشر، إلي آخر الأدوات التي تحضر في كل قراءة نقدية، ومن ثم استحالت النصوص كلها إلي نص واحد.

وهذا هو التداخل الأول بين النقد والسباكة، ذلك أن أدوات السباك المحدودة صالحة لكل الأجهزة، وكذلك إجراءات الناقد صالحة لكل النصوص، أو لنقل إن النصوص كلها تستحيل إلي نص واحد يجري فيه تقنياته التي لا يستطيع تجاوزها، لأن ذاكرته ليس فيها سواها، والمتلقي المسكين يتأمل ما يقدم له دون أن يدرك الفارق بين نص لنجيب

إن اعتماد القراءة علي المادة اللغوية ببعديها: الكمي والكيفي، وجانبيها الإفرادي والتركيب، يكاد يغلق النص علي ذاته، وهذا ما أصابه اهتزاز كبير في المرحلة الثقافية الأخيرة التي لم تعد تستريح للتعامل مع النص حال انغلاقه، ذلك أن المنجز النقدي في زمن ما بعد الحداثة لا يعول كثيرا علي مثل هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها، إذ لا يكاد يفلت نص روائي أو غير روائي من الانفتاح علي سواه من النصوص القديمة والحديثة، ولا يكاد يفلت نص من امتصاص أنساق الثقافة المحلية أو الإنسانية، فالزمن أصبح زمن انفتاح النص، لا زمن انغلاقه.

## (٦)

إن متابعة تقنيات السرد علي هذا النحو النظري أو التنظيري، يقودنا إلي تحول التنظير إلي مجموعة إجراءات تطبيقية، وبخاصة في المرحلة الأخيرة من مسيرة النقد، وهي المسيرة التي يحتل فيها جيل الشباب من النقد مساحة واسعة، وبخاصة بعد أن ابتعد كبار النقد عن متابعة النصوص الإبداعية، إلي مناقشة قضايا الثقافة علي وجه العموم.

والذي أراه في الإجراءات التطبيقية، يستدعي - من وجهة نظري - بعض المهن الحرفية التي تكاد تتوافق في إجراءاتها العملية مع هذه الإجراءات النقدية.

وبداية أوضح احترامي لكل المهن والحرف اليدوية وغير اليدوية، وما أذكره هنا لا ينتقص من أي مهنة أو حرفة، ومنه (حرفة السباكة) ذلك أن الواقع الأدبي العام - في المرحلة الأخيرة - قد ساد نوع من (تداخل الاختصاص) وهو تداخل مخل، ومنه تداخل النقد الأدبي مع (حرفة السباكة)، إذ اعتمد بعض النقد الجدد كثيرا من تقنيات السباكة في نقدهم.

في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي قامت حركة هائلة لنقل الثقافة النقدية الغربية إلي الواقع العربي، وقد ساعدت هذه الحركة علي تغيير النقد الأدبي، والصعود به إلي أفق الحداثة بكل إجراءاتها الكاشفة عن جوهر الأدبية، لكن الملاحظ أن هذا النقل قد أعطي عنايته الأولى للتنظير الذي طرحته المناهج الجديدة، مثل البنيوية والأسلوبية

مرحلة قديمة نسبيا عندما بدأ استعمال (بلاط السيراميك) وظهر الإعلان الشهير: (انسف حمامك) وراجت حرفة السباكة راجا هائلا نتيجة للمكاسب الباهظة التي حققها السباكون من عملهم، وفي هذا الزمن زاد الطلب علي (عمال السباكة) زيادة ضخمة، وهو ما أغري كثيرا ممن لا صلة لهم بهذه الحرفة إلي احترافها، وخدع كثير ممن أسرعوا بهدم حماماتهم، لأن هؤلاء الدخلاء أفسدوا كل شيء، وتسببوا في خسائر فادحة بسبب إقدامهم علي ما يجهلون.

و الملحوظ في الزمن الأخير سكوت معظم كبار النقاد عن متابعة إبداع الحداثة، وربما كان السكوت، سكوت رفض، وربما كان السكوت لأن أدوات الناقد لم تعد تصلح للتعامل مع هذا الإبداع بكل تجاوزه ومغامراته مع الشكل والمضمون، وهو ما أتاح لأدعياء النقد الذين لا يمتلكون الثقافة والخبرة النقدية أن يقتحموا الساحة الإبداعية ويفرضوا أنفسهم في الندوات ووسائل الإعلام المختلفة، والمؤسف أن بعض المبدعين قد دخلوا هذه الساحة، وتحولوا إلي نقاد قساة، يسرفون في المديح تارة، وفي الهجاء تارة أخرى، وهذا من طبيعة المبدع، لأنه ينحاز - بالضرورة - إلي مذهبه الإبداعي، وإلي ذوقه الجمالي. إن قصدي من ذلك كله الإشارة إلي التداخل الخطر الذي يهدد مسيرة الإبداع والنقد معا، وأن تكون هناك وقفة تصحيحية، تعطي كل اختصاص لأهله، وأن يقود هذه الوقفة كبار نقادنا خلال منابرهم الإعلامية المقروءة والمسموعة والمرئية .

محفوظ، ونص لإدوار الخراط، أو جمال الغيطاني أو يوسف القعيد أو فؤاد قنديل أو أحمد الشيخ، (فكله عند العرب صابون) كمايقول المثل القديم.

وفي رأيي أن هؤلاء النقاد قد تناسوا أهم مقولة جاءت مع نقد الحداثة، وهي أن النص يختار الأدوات التي تصلح للتعامل معه، وهو النص الذي يفرض علي القارئ طريقة الدخول إلي عالمه الجمالي، فما يصلح لنص، ربما لا يصلح لآخر.

هنا يأتي التداخل الثاني بين النقد والسباكة، ذلك أن عامل السباكة - وبخاصة في المرحلة الأخيرة - قد وسع من دائرة اختصاصه، وضم إليها بعض اختصاصات لم تكن في مهمته أصلا، أي أنه قد ألغي مفهوم (الاختصاص)، وهو ما يحدث - تقريبا - في الحركة النقدية الأخيرة، إذ تناسي بعض أفرادها مفهوم التخصص، وأصبح الواحد منهم يجلس مجلس المتكلم في كل مجال للكلام؛ في النقد، في الفن، في الفلسفة، في السياسة، في التاريخ، في الدين، وإذا سئل في موضوع من هذه الموضوعات انطلق يتكلم في طلاقة وثقة، ولا مانع أن يوثق كلامه بمقولة لهذا الناقد أو ذاك من الإعلام، وبمقولة لهذا المستشرق أو ذاك، وكأن ذاكرته تختزن كل ثقافة العالم، وقد استمعت يوما إلي واحد منهم منذ فترة قريبة يقدم بعض آرائه وأفكاره، ثم يوثق ما قاله ببعض أقوال لطله حسين والعقاد، وبآراء الباحثين الغربيين - كنت أستمع إليه، وأفتح ذاكرتي علي هذه الأسماء والمقولات التي ردها الناقد منسوبة لهم، بل إنني أعدت النظر في بعض مؤلفاتهم، فلم أجد فيها شيئا مما ذكره الناقد.

التداخل الثالث بين النقد والسباكة، يدفعنا إلي استعادة



**رواية الحرب العراقية بين المستحضر الواقعي والانتهاكات ما بعد الحداثية  
- من اعترافات ذاكرة البندق أنموذجا -  
• الوصف مكر في نقل الحقيقة، أية حقيقة قابلة للخداع "ص"**



د. غزلان هاشمي  
رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات  
الأدبية والفكرية  
الجزائر

سعت ما بعد الحداثة إلى تفويض وتهديم المرتكزات القبلية، وكل مركزية تسعى إلى خلق وضع مهيمن، ومراجعة المقولات السائدة كاللغة والهوية والعقل..، لذلك فقد استخدمت آليات التشكيك والاختلاف، وهذا ما جعلها قرينة الفوضى والعدمية واللامعنى والانظام، إذ سعت إلى القضاء على قيود التمرکز من خلال فضح الخطابات المؤسسية المهيمنة والأيدولوجيا، والاهتمام بالمدنس والهامشي والعرضي والمقصي والمغيب....، إذن فما بعد الحداثة تعد تصورا معرفيا وقيما حول الوجود والإنسان، يتحلل من المرجعيات والمركزيات والغايات، لذلك فهي تنكر وحدة الوجود وتماسكه وخضوعه إلى مرتكزات ومرجعيات غيبية أو عقلية تصويرية، لذا فالحقيقة كامنة داخل الوجود، وأما المصدريّة المتجاوزة وهم لا حقيقة له لأن الوجود مادي بحت، لذلك لا قداسة فيه، من هنا يتفتت العالم ويتبعثر حيث تسكنه النسبية، لذا لا معرفة نهائية ولا حقائق ثابتة، وحتى اللغة تحجب الواقع ولا تنقله لنا كما هو، لذلك فهي تمارس هيمنة عليه، وأما القيم الثابتة المتجاوزة فلا وجود لها في تصور ما بعد الحداثة، لذلك فرويتها تتراوح بين منظور برغماتي في حال الضعف وبين منطق القوة في حال التعالي. إذن إلى أي مدى استطاعت الرواية العراقية تمثل الاعتبارات ما بعد الحداثيّة؟ ما ملامح الخرق في رواية "من اعترافات ذاكرة البندق" للقصص العراقي الأستاذ عباس خلف؟



بلفظة "البندق" التي تعني الجندي في لعبة الشطرنج وهي القطعة الأضعف والأكثر عددا. وكأن بالنص يحتفي بتلك المسافات المعتمدة والمغيبة في ذاكرة المهمشين، والذين يتحول تاريخهم وحضورهم إلى لعبة بيد المراكز، وحتى مثلهم في دائرة اللعبة هو مثل موضع غير مهم رغم كثرة عددهم... فالرواية هنا تحتفي بتاريخ المقموعين، ذلك المسكوت عنه من قبل التاريخ المؤسساتي.

### البحث عن المعنى المتجاوز:

"الحيرة تشكل ركنا أساسيا لمخاوفنا، نحن لا نخفي ما سيحدث، تحركنا الغوامض المجهولة ليس إلى حالة الانتظار حسب وإنما تدفعنا إلى حالة الإرباك... من يظن أن حياتنا بلا أوجاع ونحن ننهل عليها تحقيرا وتسفيها، ومن يظن أننا نحيا دونما شك ما دمنا غير قادرين على إجابة واحدة مقنعة...". تتأسس الرواية على حالة التوتر والإرباك، إذ تهدف إلى تموضع انتقائي تتجاوز ضمنه المعطيات الواقعية بشكل عابث، فالحيرة هي مرتكز لوعي مجاوز للحظة الذاكرة ينتظر انتهاكات ضمنية في حكم المغيب، إذ البداية ساكنة بحركتها المؤجلة وبذلك المسافات المعتمدة حينما تلامس الذات زمن الدهشة الموازي للعدم، لكنها سرعان ما تتحرك في صيغة اعتبار مغيب ينتظر المثل في راهنية لحظة التفكير أو التذكر، بحثا عن ذلك المعنى المتجاوز في عشوائية الأحداث أو عن لحظة الحقيقة المفسرة لتلك الحركة الهاربة من صفة المعقولة / حركة الحرب.

"إننا لم نحتف بوجودنا كأفراد وجماعات منذ أن زلزلت (أقصد لما زينت حوافر خيل الفارسيين حدود قرانا بصولات الفاتحين والمحمررين والمنقذين والباسلين والذائدين عن الأرض والعرض).....".

وتتحول الكيانات سواء أكانت فردية أم جماعية إلى مثل هامشي مغيب أمام مركزية الحرب، إذ الاستعارة واضحة حال التموضع الذي تغيب فيه الاعتبار الإنسانية لتحل محلها انتهاكات زمكانية تغير الملامح النصية وتوجه المسار السردى نحو تسطيح الملامح في سبيل تعميق الإحساس بالمنتهاكات المقوضة لمركزية النص الأصلي / الهوية / الوطن.

### الاختلاط المعياري وغياب المرجعيات:

"... وظل الحلم يغرق بالتمنيات والحلم يتسع لآلاف الغرقى

### رواية الحرب العراقية حينما تتحول إلى خرق:

استطاعت الرواية العراقية ما بعد الحداثية أن تؤسس وعيا مغايرا للوعي السائد، فكل التموضعات القبلية تم تهديم مرتكزاتها والتشكيك في قوانينها ومعاييرها، ومن ثمة البحث عن راهنية مغايرة تطرح قراءات مختلفة لكل حدث واقعي، فالتاريخ الحقيقي حسب هذا النوع هو تاريخ المهمشين والمقموعين، هو تلك المسافات الصامتة أو الاعتبارات الذاكراتية المقصاة من قبل خطاب مركزي متعالي، ولعل التشويش الواقع على مستوى الألفاظ بما يمنح معنى مختلفا عما تتيحه الدلالات المألوفة هو ما يركز عليه النص ما بعد الحداثي، إذ التشظيات تبدو واضحة في عالم النص لتتشكل عوالم غير مترابطة، ومن هنا لا تمنح اللغة دلالاتها المعروفة وإنما تعبر عن عبثية ولا اكتراث عبر خرق وتمزيق لهذه الدلالات، وقد أسهمت ظروف الحرب في ظهور الرواية العراقية ما بعد الحداثة حيث فوضى القيم أدت إلى فوضى المعايير ومن ثمة إلى انتشار وعي جمالي مناقض تماما للوعي السائد، ولا أريد هنا أسماء محددة لأننا سنركز في حديثنا على رواية "من اعترافات ذاكرة البندق" للروائي العراقي الأستاذ عباس خلف بوصفها أنموذجا للرواية ما بعد الحداثية التي تحاول خلق اعتباراتها النوعية بعيدا عن صفة المشابهة.

### العنوان: "من اعترافات ذاكرة البندق"

يتموضع العنوان في شكل شبه جملة من أجل تقويض مركزية الجملة المتكاملة، ولكون النص جزء من الاعترافات فإن الكلية تنتفي عن الهوية النصية لتؤسس وعيا جماليا يحتفي بعلاقات المشابهة أو العوالم الموازية التي تكون في صيغتها المنقص غير النهائية، فالاعتراف هو بوح متحرر من سلطة الرقيب مهما كان نوعه "ديني - اجتماعي - سياسي....."، وطرح لكل ما يثقل كاهل الذات من مرجعيات قبلية تجمعت في شكل متعاليات مختلفة، ولأن الاعتراف يكون في حالة وجود مسافات معتمدة من الذاكرة، أو في حالة إثمية غيبها الانتقاء المعياري والقيمية السائدة، فإنها تلوذ بالجمع لتخفف من عبء الصدمة الأولى لدى المتلقي حال تلقفها، إذ الإكثار غالبا ما يوصل إلى حالة الاستهانة والاستخفاف بالفعل نظرا لرتابته وتكرره، وأما الذاكرة فهي التاريخ ولحظة التغيب... لينتهي العنوان

يقصى الزمن الواقعي ليشوش المدرك العام، وتذوب الحدود بين المتخيل أو المستحضر الذاكراتي/التاريخي والواقع، "تندلى حولك ثمار الفاكهة التي لا يجوع بعدها أحد وتعرش أغصانها على قصور فارهة ....قصف ميعاد متفرق".

وتتحول هنا لحظة الحلم/الجنة إلى مستحضر يستولي على المثلث الواقعي، بينما تقصى لحظة الواقع إلى الزمن الهامشي (تصورات أضغاث الأحلام تلغي انعكاس الواقع ولا تمحو آثار الحقيقة افتراضات متخيلة)، وذلك بسبب إرباكها المدرك العام وتشويشها لمتصور الأمور، وكأن الرواية مابعد الحداثيّة التي تحاول إلغاء الحدود بين الواقع والحلم (المركز/الهامش).

ولربما نلاحظ الاحتفاء براهنية محايدة تغيب الحدود والمرجعيات وتنتهك كل معيارية سائدة في مقطع آخر، إذ الحلم يعبر عن مثلث يحافظ على موضعية الذات ويدفع صفة الغياب ويشي بالاستمرارية والتعدد "ما التعليل إذن؟ إذا بقيت الأحلام والأوهام تراودنا عن كثب.. أليست تحمينا في الأقل نحن المهددين بالانقراض مادامت تحرك فينا الرغبات على البقاء، وإن كانت تمنيات مؤجلة..".

العوالم المتعددة:

ويعيد الكاتب ترتيب المثلث السردى للشخص، حيث يتم موضعها داخل القوسين من أجل تغيبها أو تأكيد إحالتها على العوالم المهمشة، وكأن الملامح المألوفة تتراجع فاسحة المجال لانتهاكات العوالم السردية المحايثة "كنا في الحقيقة (شلة) تفصلنا عن الحلم والتمنيات توقعات أرض الحرام، وكلما نتوغل في حياتنا تحت مظلة البقاء تشتعل أعمارنا بمخاوف لا تستكين، فترى الحلم في أذهاننا كالسراب لا ينقطع أبدا"، فبين الحقيقة والحلم توقعات مقدسة هي توقعات قارئ يحاول تقديم صياغات غير مؤسسة على وعي انتهاكي ولا وعي مؤسساتي، إذ يقف في تلك المسافات العائرة بين ما هو سائد وما يلوح في أفق انتظار مغيب/مأمول، فالبقاء في لحظة الحقيقة السلطوية تهدد الكينونة الإبداعية بالشتات، والدخول في لحظة الخرق/الحلم يهدد بالمكوث على حافة الانتظار، وكل انتظار هو شرخ وخرق في الاعتبار الماثلة في الذاكرة النصية قد يلتقي بلحظة رضا ودهشة وقد يخيب تموقعه فتهدد لحظته

ولا أحد ينفذ الحلم من مسرى الطوفان، حتى بات الكل يسأل... نسأل من؟ ولأي شيء؟ وعن ماذا؟ لا معنى للأسئلة في غياب الجوهر".

يظهر المقطع ملامح ما بعد حداثيّة، فغياب المرجعيات يجعل من العالم ملتبسا حيث لا ملامح ولا بداية ولا نهاية، كل ما هنالك اختلاط معياري ومن هنا فمرتكرات التوضع وخصائصها النوعية يستمدّها من ذاته لا من المغايرات فيغدو عالما منغلقا على نفسه. إذن تختلط العوالم وتتجاوز وتندس الرغبات والأهواء بينها، لذلك تتعثر الإجابات بل وتتعثّر الأسئلة حينما تواجه بزمن النفي والعدم، وكأن السؤال يصبح بحثا عن إمكان مغيب أو عن أسئلة يراد موضعها دفعا لحالة السكون، إذ كل سؤال هو مثلث في راهنية ما تمكث في عمق الأجوبة أو بين اعتباراتها، من هنا يحتال النص بنفي الحضور/السؤال بالسؤال ذاته، ليغدو العالم الإبداعي دوران تنكش فيه البدايات والنهايات ويغيب فيه جوهر المعنى وجوهر الحقيقة/الجواب.

**انتهاك الزمن وهوية السؤال:**

تعبّر الرواية عن موت المرجعيات/الأفكار، حيث تختلط المعايير ويشوش الزمن الفعلي للحضور الإنساني، ليبدأ العقل في البحث عن الإمكانات المتعددة في هوية السؤال المنبثق من الاحتمالية والارتباك، ومن هنا يغيب البحث عن الدلالات الكلية والإجابات الجاهزة ويحل محله توليد الأسئلة، وتتحول الحقائق إلى صياغات لغوية جاهزة لا يمكن الوثوق في دقتها ولربما الأقواس تعبّر عن حالة الانتهاك التي تطال النص/الحقيقة في تموضعاته القبلية، ليتحول الكلام المحذوف/الهامشي إلى اعتبار أصيل يدل على ما هو كائن لا ما تروجه الخطابات السائدة، إذ زمن الحرب أربك كل الاعتبارات وشوش ذاكرة النص/الحقيقة "إن مصيبتنا ولدت من خواء أفكارنا (وهل الأفكار تندثر وتموت؟ وإذا غاب العقل هل فعلا تستيقظ الوحوش؟) لا أحد يستطيع أن يلومنا على تصديق بكاء أطفالنا وأن الحرب على الأبواب وأنهم سوف يودعوننا إلى الأبد...".

ويمعن الكاتب في التأكيد على الموضعية المغايرة، إذ يتحول الزمن المحايث إلى صياغة جاهزة تحاول تأكيد مركزيتها، وإلى وعي تأسيسي لراهنية الحدث، ومن ثمة

تصورات مغايرة وتغييب الحقيقة ومحاربة كل محاولة للثورة على صمنية المعنى (قرى الزوبعي - شعلان أبو الجون الذي طالب بالاستقلال)، ومن ثمة فالعناصر الثورية حلت لإرباك خطيئة الالتباس/عصيان وعمورية، وذلك قبل أن يحوم الشك حول الحقيقة الصافية (التي حاولوا تدمير تاريخا بانتهاكات وتأويلات قصيرية) و التي تتموضع في توترات المعنى حتى تصل إلى زمن براءتها وفقا لمتعاليات النص.



### الشخصيات واحتمالية التمثل بين راهنية السرد وراهنية الواقع:

تتحول "أم هاشم" هنا إلى الحقيقة التي يتحارب لأجلها الطرفان، وتحيل على تاريخ مغيب وذاكرة موجوعة حينما كان الابن/الحقيقة المستمرة مدركا يقف بين المسافات المعتمة، وتحاول الالتباسات انتهاكه وتغييبه وإقصاءه نهائيا وذلك بتحويله إلى عدم، لذلك هي في حالة ذهول دائم بسبب عدم التحرر من سجن التמוضعات السلطوية السائدة "من يسأل، يبقى في حالة ذهول.. فكل الذي يأتي لا يشبه (الذي) ذهب، حيرة (أم هاشم) لا تحل عقدتها سوى موعد الإجازة الدورية". ومن هنا فالتأريخ لحالة التحرر يكون بعد تدخل عناصر طبيعية ثورية مدمرة لراهنية ما تعيد ترتيب الوقائع من جديد وتصفى الذاكرة من خطيئة الانتهاك "بعد العواصف.. أثناء الزلازل... لحظة الحرائق

بالزوال والتلاشي "من يسأل، يبقى في حالة ذهول... فكل الذي يأتي لا يشبه (الذي) ذهب..".

### انتهاك الحقيقة السائدة:

"يضرم النار في الهشيم، يتقابل أصحاب الأخدود وجها لوجه أصحاب الغرائيق، فتسمع أنماط الكلام واضحا من الافتعال والانفعال جراء وضع هدهد سبأ الذي تأخر عن الميقات....".

إن احتراق اللغة /الوطن يجدد من حروب المعاني/القيم، حيث لكل صياغته للحقيقة فأصحاب الأخدود الذين أحرقوا التموضعات الخطابية الأولى أو النص الأصلي/ الحقيقة وانتهكوا اعتباراته في سبيل الاحتفاظ بالصياغة النصية المقابلة/المجتمع الثاني (المصاغ أيديولوجيا) وفي سبيل احتكارية متسلطة لفرض المعنى والقيم، يقفون ضد أصحاب الغرائيق الذين أولوا الحقيقة وفق اعتبارات ذاتية لا تخلو من التحيز لأنهم أضافوا للحقيقة وفق انتقائية وثنية مفترضات غير موجودة تاريخيا من أجل الحفاظ على مركزية قبلية، إن الكاتب هنا يلمح إلى الصراع الطائفي الواقع في العراق الذي أغرق بصيغ متألّهة كل صيغة تفترض امتلاك الحقيقة وتؤولها بحسب مرجعياتها المتضاربة، لتضيق الحقيقة بين تأويلات وصراعات وانتهاكات، لذلك فكل طرف يسعى إلى احتكار الحقيقة، فيتأله الأول ويقصي كل المغايرات احتفاظا بمركزيته (ولو أن الأمر يشي بضمور الانتهاكات وخضوع الإرادات إلى الحقيقة الصافية بسبب إيمان الجميع في نهاية المطاف)، ويحرف الثاني ويضيف من أجل إعادة الاعتبار لمركزيته المغيبة (ولو أن الصياغة المحرفة تتهاوى لتحل محلها الحقائق الموضوعية)، لكن ماهو سبب هذه التنويعات والاختلافات المتضاربة؟ ما علاقة هدهد سبأ بهذا الصراع؟.

إن الهدد هو الكاشف لزيف الخطابات المهيمنة، وهو دليل الحقيقة الأصلية وسبب الانعتاق من الحقائق المزيفة أو من وهم الاختلاق، ولربما تأخره الذي تسبب في هذه الحروب والانفعالات هو تحميل لأصحاب الوعي مسؤولية هذا الوضع بسبب ترددهم في الكشف عن ملابسات التاريخ وإهداء الحقيقة المغيبة لذلك فأصنام الوعي "اللات، العزى، مناة الثالثة..." تستمر في تقديم



..يأتي الطوفان".

وتتراجع الملامح والهويات حيث تضيي حالة التشابه والثبات إلى الاقتراب من زمن العدم، فالوصول إلى المعنى النهائي يقابله التلاشي وانتفاء التباين وظهور حالات من التكرار التي تغيب البعد الإنساني، فالصبي رمز الاستمرارية يصنع مسافة من التناقض يجتمع فيها المتضادان (الحرارة/البرودة- لهيب الشمس/ثلج) وكان الثنائيات تتلاشى فاسحة المجال إلى عالم رتيب لا أبعاد فيها ولا تراتب، وعلى الإنسان مابعد الحدائي أن يخضع بسبب عبثية المثلث الواقعي وفوضى المعايير والتراتبات إلى الزمن المشوش/زمن الحروب، والوصف المقدم للمرأة يوضح ذلك، إذ الملامح باهتة تبحث عن اكتمال لحظتها في الزمن المؤجل دون أن تكتمل حقيقة، وذلك بسبب إرباك اعتبارها بعد فصلها عن لحظة الارتقاب/محمد "وقبل الوصول تشابهت وتطابقت علي طلات البيوت، صبي يحمل تحت لهيب الشمس قطعة ثلج، سألتها، قال: اتبعني، تبعته ولم أتوقف إلا عندما انتصب قرص الشمس عموديا على قامتي حيث لمحت وجهها الشاحب كاصفرار الظهيرة يطل من ظلفة باب غرفة الصفيح، كنصف رغيف، صفير شهباتها يزيد من إحساسي بأنها تلهث وراء شبح منسوج من رماد التخيلات".

وتعيش الذات في زمن مشتت حيث تتلاشى مع الرغبة التي تتأرجح بين الماضي والحاضر، فيغيب التمزج الزمني وتختلط المعايير وتنشبت المسافات والحدود بسبب الانتهاك/الحرب، ومن ثمة تنقلب الصور فاسحة المجال للعرضي(الجوع - التشرد - الغربة الخوف...) الذي يتخذ مركزية حضورية تهدم مرتكزات الزمن القبلي /عصر الاحتقالات وتزعزع منظوماته ورتابته، "...وإن إصراري على العبور إلى زمن تجاهل بالأصل زمني الذي أعيش فيه يعني مثل راكب موجة على قشة مالها من قرار، ومع ذلك كله بقيت مدى العمر قربانا للوحدة والعزلة والنفور والتشرد والغربة والانكفاء والانطواء والخوف والجوع والتمرد ولا أحد يدري ما يجري علي..".

إن هروب البطل من زمن الحروب هو محاولة للبحث عن طريق العودة، ولكن فوضى القيم والمعايير صعبت من مهمة الوصول إلى المرتكزات القبلية أو جمع شتاتها

المبعثر بين مسافات الرفض، فالعجوز/الوطن/الأم/النص الأول تجد نفسها في مأزق المثلث المغاير مع ضياع كل ارتباطاتها القبلية (العصا)، فتستعين به عله ينقض لحظتها المهذورة، إلا أن العودة ليست كما البداية فالمركز القبلي/الهوياتي تحول إلى عبء ذاكراتي ومعوق يشتبك مع شتات الراهن فيؤديان معا إلى تقويت لحظة النجاة ويهدد الكينونة بتوتر إضافي أو بموت فجائي(موت العجوز/الوطن وموت الرجل/أمل التجدد الموضوعي)

"طمس الحقائق لعبة تعلمتها القبائل من أجل ترويض الواقع والانفتاح على مسارح صحراء مترامية الأطراف فولدت أحلامنا على سرير هذا الإيقاع وغير مستعدين لمغادرته..".

ماهو رمز حضور فاضل طعمة المصوراتي؟ هل مرافقة نزار للبطل وإيصاله إلى الأب الرمزي/الذاكرة هي مرافقة للثورية من أجل تحقيق راهنية أفضل؟ أو بحث عن مسافة تقاطع والتقاء بين التاريخ المغيب وزمن المستقبل؟ أم هي لحظة مكاشفة لأخطاء الماضي من أجل بناء راهن مؤسس على صدق اللحظة وصدق التوجه؟، من هو نزار: "صورة فوتوغرف صغيرة لأبي نزار رسمها فاضل، هي ليس من مقتنياتي بل من قائمة المؤجلات التي تنتظر أصحابها العابرين، وهاهو يستعيد لي تلك الملامح يافعا بيزته العسكرية أثناء حرب فلسطين، رجل صارم، بشارب معقوف على الطريقة العثمانية اختفت عنه ملامح اليسر، لا يبدو غاضبا ولكنه يوحى بذلك، عندما وقعت عينا على الصورة قلت الله يخلق من الشبه أربعين، لا تختلف كثيرا عن ملامح أبي".

إن نزار هنا يتحول إلى رغبة ثورية في الاختلاف عن الماضي، والبحث عن راهنية مغايرة لكنه يظل محكوما بسمات اللحظة المغيبة، فالملامح ذاتها وإن بدت عصرية ولذلك تظل الصياغة محكومة بمرجعيات قبلية، ففاضل رمز الفضائل يظل حضوره ماثلا في المدرك الآني، لذلك يسبح حاضر الثورية بالفضائل ويبقي على اعتبارات الأبوة في صياغة مستقبل الوطن، وكأنه يلح إلى ضرورة تقاطع الماضي من الحاضر وإن بدا منفصلا عنه. ويزيد الوعي بضرورة التغيير حينما يظل صوت نزار مرافقا لمواضع الانتهاك كرغبة ملحة، حيث تجد الذات نفسها أمام ضرورة

نقلها من ملجأ إلى آخر وإدخالها زمن الخوف/الاختراق رغما عنها هي ضحية التتميطات الجاهزة والصياغة الأيديولوجية التي أسهم في انوجادها الإعلام الغربي خدمة للمصالح الإمبريالية الغربية، وهنا تتحول إلى رغبة مؤجلة ومترددة مسيجة بالحذر في الاقتراب من كل أخرىة مخترقة، إذ الذات تتنازعها رغبة وامتناع، رغبة مكبوتة في الاختلاط بالآخر، وامتناع يصنعه الخوف والرغبة من أن يكون سببا في إرباك الهوية وتبعثر اعتباراتها، فهل هو استسلام وبداية تقبل؟

"كل الحوارات التي دارت بيننا لم تنم عن سوء نية أو فيها نوع من التجريح والتوبيخ والتأنيب..." .

إذن فالذات هنا تراوح بين الهروب من الاختلاط بالآخر وتقبله، والتمنع والاحتفاظ بخصائصها النقية. وتشفي النهاية بالدخول في زمن مبعثر حينما تصادف الذات راهنا لم تتوقعه إذ الاختراق يطال الهوية حتى في تصورها أنها في دائرة الممتنع، حيث تلوذ الذات بالهروب حينما يتعمق إحساسها بانفلات زمنها وانتقاله إلى سلطة الآخر" وقبل أن أمد يدي إلى ظلفة الباب، إذا بفيفين تطلق ضحكة بلهاء من خلفي لها صدى أجوف أحسه يخترق سديم روحي إلى أقصى أمل كنت أعد له العدة..." .

### الحرب والحلم: ذاكرة الوجد/ذاكرة الفرح

تعيش الذات ارتباكات الذاكرة حال البحث في إمكانات الوجود واختلاقات الحلم، فالصياغة الواقعية تصبح انتقائية حال مقابلتها في شكل مقارن بمتصور الذات، لذلك تكون لحظة السلام إحالة متخيلة على تموضع متحرر من قيود الحرب (حروب الواقع وحروب المعاني من أجل الحصول على مركزية المعنى وحياسة الحقيقة)

"في عز مناجاة الروح، تشعر أنك لم تكن وحيدا، تسافر معك كل أحلامك المؤجلة وتعيش نعيم الخيال المطرز بأساطير ألف ليلة وليلة وأحلام شهريار وفردوس ملك الجان في شقائق النعمان وتحلق في المدى الذي لا يمكن أن يصله إلا من لفظته الحروب ونجا منها بأعجوبة لا توصف، الوصف مكر في نقل الحقيقة، أي حقيقة قابلة للخداع" .

"هل نتذكر أننا متنا قبل الآن، الصفر ينحت بعض الأوهام

التحول بسبب كل السياقات المصاحبة والمفروضة "أنا لم أضع في الحسبان ما رأيته، ولا كنت راغبا في زيارة هذا المكان.....، وإذا بصوت نزار يقول، لا تتأخر..." .

ومن هي أسماء؟ هل هي بوح الحكاية المثقل بوجع الانتظار؟ أم ذاكرة مذيبة بالرغبة في الظهور؟

أسماء تحمل صفة التعدد وتحمل إشارة إلى هويات مختلفة قد تبدو واضحة للوهلة الأولى، لكن تموضعها في صيغة اسم دون تحديده (من يكون) يوحي بذاكرة مرتبكة بهويات ملامحها باهتة مغيبة، تحاول إخفاء حقيقتها وتقديم حقيقة مغايرة مختلفة وذلك بانكماشها على خصائصها واعتباراتها "أنت مثلي، تشبهين كذبتني في هذه النعم المزيفة.....، ولكن لم تعد لدي الطاقة على الاستمرار بهذه الرخص الممنوحة للتمنيات وعلي أن لا أدعي بأكثر من أنني شخص منبوذ هربت مني الحقيقة وعلي أن أعترف لك..". بينما براء تقف على تخوم الذاكرة كعودة إلى مراحل الصبا وزمن الطفولة والبراءة والطهر والصفاء، إذ تتحول إلى بحث في إمكانات الوجود عن لحظة انعتاق من قيود الواقع وثقل الذاكرة الموجوعة، عن مسافة زمنية متحررة من سلطة القبوع في خلجات الوعي وتجعدات الإدراك التي خلفتها دهشة الحروب والانتهاكات، فبراء إذن استراحة عمرية في مستقر ذاكرة الفرح "براء فاصل من زمن استظل مفارقات الأوجاع التي تلاحتني مذ رحيق العمر...." .

وأما "فيفين روفائيل" فتظهر في غياب أسماء/الذات في موضع البناء الهوياتي، هي محاولة لاسترداد الغياب من خلال لحظة تماس مع الآخر المختلف، "أبأها سقط في حرب فوكلند..

- شهيد

- ضحية" .

قد فقدت الأب/المرجعية وتوصيف الفقد غير معلوم، إذ يترواح بين الشهادة والتضحية نظرا لاختلاف الرؤى ووجهات النظر، والمرجعيات الذي تدخل في صياغتها "إنها من طراز جين فوندا وبرسلي والسوبرمان، قادتهم هوليود إلى مناطق غير طبيعية في هذا العالم وصورت لهم الحياة خاتم سليمان أينما حلوا وترحلوا..." . إذن ففيفين التي يتم

والحلم)، وكذا الفوضى المعيارية وكسر اللغة النمطية الذي يؤسس للاحتماالية واللانهاائية ولهوية الاختلاف والتعدد يشي بهذا التغير وبالوعي الجمالي الذي تحاول الرواية ما بعد الحداثية أن تراهن عليه.

### الهوامش

١. عباس خلف علي: من اعترافات ذاكرة البيدق. ص ٩.
٢. م.ن. ص ٩.
٣. م.ن. ص ٩.
٤. م.ن. ص ١٠.
٥. م.ن. ص ١١.
٦. م.ن. ص ١١.
٧. م.ن. ص ١٥-١٦.
٨. م.ن. ص ١٢.
٩. م.ن. ص ١٢.
١٠. م.ن. ص ١٣.
١١. م.ن. ص ١٢.
١٢. م.ن. ص ١٢-١٣.
١٣. م.ن. ص ١٩.
١٤. م.ن. ص ٢٧.
١٥. م.ن. ص ٣٢-٣٣.
١٦. م.ن. ص ٣٥.
١٧. م.ن. ص ٥٩.
١٨. م.ن. ص ٧٠.
١٩. م.ن. ص ٩٣-٩٤.
٢٠. م.ن. ص ٩٨.
٢١. م.ن. ص ١٠١.
٢٢. م.ن. ص ١٠٨.
٢٣. عباس خلف علي: من اعترافات ذاكرة البيدق.
٢٤. ص ٢٦-٢٧.
٢٥. م.ن. ص ٣١.

إلا إذا تحول إلى حقيقة، وحقيقتنا غير قابلة للشبه، قلت له صدقني، الخيال وسيلتنا الوحيدة في هذا العالم إن فقدناه سنتحول إلى قطع مهضوم...".

تبدو الرواية مثقلة بصور ذاكراتية تختلط فيها الوقائع مع المأمول، الوجد مع لحظات الفرح، إذ تتجاوز الصور رغم تضادها بشكل مربك، وكأن الذات تعيش أزمة مثل فلاهي ترضى بالعيش في لحظة مغيبة مرغوبة (تذكر الأم والأب والأصدقاء وأسماء...) وتتجاهل حاضرها ولاهي تعيش راهنية بكل آلامها متناسية ماضيها من أجل أن تضمن لنفسها التأقلم والتحقق ضمن مسار التطور المستقبلي، ولربما إيراد أسماء عربية كثيرة من التراث العربي والعراقي وكذا من الغرب هو تلميح لتجاوز مربك في الهوية العراقية المعاصرة الواقعة في مأزق الانتقاء والاختيار، إذ التجاوز يحمل رغبة مبيتة للتجاوز عل الشخصية العراقية تعاود ترميم اعتباراتها وبناء هويتها وفق أبجدية الاختيار الحر الواعي لا وفق الصياغات المؤدلجة والتنميطات الجاهزة من كل الأطراف....

تتوالى الأخبار القصيرة المتقطعة في الكثير من أجزاء الرواية، وكأن هوس التلقي يغني الذات عن لحظة الغياب، إذ مقاومته تكون في شكل توارد إخباري وإن كان معبرا عن انتهاكات وصياغات مؤدلجة فهو يلمح إلى وجود الذات ويحفظ كينونتها حتى لا تتحول إلى خبر محكي، إنها مقاومة للموت "الظلام مهما اشتدت حلكتة الخائفة لا يخفي تردد الأنباء على مختلف اتجاهاتها، تلفاز السيطرة الذي يبيت من داخل إيران ينقل خبر قصف محطة الصالحية، العراق غارق في الوحل، الأمريكان أنزلوا قواتهم خلف القطعات، رامز فلت نريد شرق أوسط جديدا، قوات بدر تعبر الحدود تحت قيادة فيلق القدس، تعرض الجنود العراقيون إلى أسلحة بايولوجية....".

في الأخير يمكن القول أن رواية "من اعترافات ذاكرة البيدق" تجاوزت التسجيلية المفرطة وإن حملت مواجع راهنية معينة، حيث سعت إلى خلق وعي مغاير ومساءلة زمن الحرب حول مواضع المهمشين والمقموعين، فالرواية حاولت أن تكتب تاريخا جديدا من انبثاقات التحولات السردية والواقعية عكس التاريخ المؤسساتي المروج له، ولربما التداخل والتعدد وتجاوز العوالم (الحقيقة

## نحو ذائقة نقدية للسرد الجديد

د. رمضان بسطاوي سي محمد  
مصر



- ١ -

منذ بداية الخمسينيات والنص القصصي يشهد تحولات واضحة في بنيته وصلت إلى ذروتها مع النص المعاصر، حيث تحول من فن (الحكي) إلى فن يستوعب أدق تفاصيل حياتنا وخبراتنا الإنسانية في صورة تقترب به من الفنون الأخرى التي لا تركز إلى دلالة جاهزة بقدر ما تثير في المتلقي (حالة سردية). ويمكن أن نوضح أمراً هاماً يخص المتلقي، لأن هذا التغير تسبب في حدوث ما يشبه الصدمة لدى المتلقي الذي اعتاد عبارة مألوفة أو تركيباً لغوياً تقليدياً، إنما في هذا السرد الذي طرأ عليه التغير لم تعد اللغة بهذا الشكل المألوف، أخذت أشكالاً أخرى وأصبح استخدامها على نحو خاص يختلط فيه الحلم بالواقع وغير ذلك من المتناقضات التي تختلط في حالة شعورية تخص النص وما يبحث عنه كاتبه. وأصبح للنص منطقته الداخلي الخاص ولم يعد يتابع المنطقي مألوفاً في كتابة هذا النص إنما تتابع النص يسير وفق منطقته الداخلي، وظهرت اتجاهات عدة تحاول أن تقدم تقنيات حديثة للتعبير وفي الوقت ذاته لا تهرب من الواقع إنما تدخله من مناطق بكر غير مستهلكة لتفك شفراته المتعددة و نجد هذا في رواية أشرف نصر "حرية دوت كوم" ورواية محمد عبد الرحيم "٢٢ درجة مئوية من سيرة الأنسة" ألف والسيد المعنوه "ميم" و في المقابل نجد أن من يتأمل المشهد الثقافي الأدبي يجد مجموعة من النصوص المتشابهة التي اتفقت على صيغة معينة للكتابة جعلتها بعيدة عن قدرة القارئ على التواصل معها، و شارك النقد الأدبي في ترسيخ ذلك عن طريق الترويج لأسماء وصيغ أدبية مما أسهم في خلق حالة فريدة من القطيعة بين القراء والأدباء، وأصبح الأدباء يقرءون لأنفسهم وأحياناً النقاد الذين يجربون معهم مفاهيمهم الجاهزة في التعامل مع النصوص الأدبية، بينما كان في الأصل أن العمل الأدبي هو تجربة تضيء الحياة والوجود مما يجعل منه ضرورة للنمو الإبداعي للفرد وتثقيف حواسه.



وقد بدأت بعض الممارسات النقدية خارج مؤسسة الأدب توسع من معني النص، و يصبح النص كل ممارسة إنسانية، وليست النص المكتوب فحسب و يمكن قراءته لفهم الإنسان من خلال أفعاله المختلفة، لأن الفعل اختبار لممكّنات الوجود، وكل فعل إنساني هو كتابة من نوع خاص له أجدية خاصة يمكن أن تكون لها دلالة علي المجتمع و تعكس اختيارات الفرد وتعكس خطابا غير واع بالحياة اليومية وموقف الإنسان منها، ولذلك يمكن قراءة الإعلانات ومباريات كرة القدم وطريقة الفرجة علي الدراما التليفزيونية وغيرها وقد برز هذا خارج مؤسسة النقد الأدبي، بمفهومه التقليدي، لأنها لا تنطلق من منهج معياري للنص وتقويمه، ولكنه يرصد خطاب الحياة اليومية.

وقد أدي كل هذا إلي ولادة وعي جديد يحاول قراءة "النصوص المختلفة" التي تجسد مسيرة الفكر العربي، وأقصد بالنصوص المختلفة أن كل ما يحيط بالفكر العربي المعاصر من ظواهر إنسانية وحياتية وسياسية واجتماعية هي نصوص يمكن قراءتها أيضا، وقد تعضد هذه النصوص النص اللغوي المكتوب أو تكشف عما به من تناقض، أو تتيح قراءة الجوانب الخفية منه، ولا يمثل النص المكتوب سوي بعد واحد من أبعاد الوجود الإنساني المتعدد الأبعاد، ذلك لأن النص المكتوب يجسد الوعي الذي تسمح شروط الصياغة اللغوية بظهوره، و هذا الوعي المرتبط بالممكن السياسي والاجتماعي، وحدود الحرية في التعبير في ذلك الوقت، لأنه لم يكن من المتاح تناول أي موضوع خارج هذه المنظومة لا سيما إذا كان يتصل بحياة الناس ويناقش الطريقة أو الشريعة التي تنظم العلاقات فيما بينهم، ولهذا فهو لا يجسد كل مستويات الوجود الإنساني وطموحاته، وقد حاول الكتاب أن يقتربوا من نص الحياة اليومية المعيشي من منظور تجربته اللغوية والسياسية والاجتماعية. إن نص الحياة اليومية يساعدنا في فهم قضايا المجتمع المصري وأبعاده علي نحو يقربنا من فهم الإنسان المصري لذاته، ويقودنا إلي تحليل النصوص وليس استخدامها للتبرير الأيديولوجي لأفكارنا المسبقة، وبالتالي لا تتحول الدراسة إلي نوع من اللعبة الذهنية التي

لا تضيف جديدا.

وبهذا الفهم يمكن أن نري أن النصوص المدونة لا يمكن فهمها بمعزل عن سيرة حياتنا التي تجسد أفكارنا و صيرورة الوعي لدينا، ذلك لأننا نعبر في هذه النصوص عن أنفسنا من خلال الصيغ اللغوية المتاحة التي تعتمد علي السرد الحكائي، والحكاية ذات المدلول الأخلاقي، فهذه الأشكال في التعبير لا تنفصل عن الأفكار التي تطرحها تجربتنا الحياتية ونقدنا الممارسات اليومية للظلم الاجتماعي ويعتمد عليها في نقد المجتمع المصري، ونلاحظ أنه ترتبط بالتعبير عن نفسها في تلك القضايا بالموروث الثقافي، كما يتمثل في اللغة وتراثها المدون، وواضح أثر الخبرات الشخصية في هذه الكتابات المستمدة من الحياة اليومية، وتأثرها بما هو متداول في الإعلام والإنترنت.

ولكن النقد لم يكن مواكبا لهذا التغير وتلك النصوص ولذلك أشار الدكتور جابر عصفور في جريدة الأهرام إلي واقع النقد الأدبي بعنوان "تخلف النقد الأدبي" فقال: "لا يستطيع أي فاحص منصف لواقع النقد الأدبي العربي، حاليا، إلا أن يصفه بصفة التخلف... وأتصور أن تخلف واقع النقد الأدبي يمكن أن تزدد رؤيته وضوحا حين ننظر إليه من منظور الاتباع الذي غلب على الابتداع أو منظور التقليد الذي غلب علي الاجتهاد، لا فارق كفيّا في ذلك بين أتباع الماضي المقلدين لطرائق التراث النقدي أو أتباع الحاضر من خريجي أقسام اللغات الأجنبية الذين يقتدون بالنقاد البارزين في ثقافة اللغات التي يدرسونها ويعلمونها، متحولين إلي نسخ كربونية شائنة للأصل الذي أشك في فهمهم العميق له وما أكثر الأسماء التي تخلقت حولها أوهام باطلة في هذا المجال الذي لا يتمايز فيه الأصل عن الزائف، ما ظللنا علي ما نحن عليه من تخلف .. فالمحك في النهاية هو قدرة الناقد التطبيقي علي تقديم الحدوس الكاشفة عن الجوانب المعتمدة في العمل الأدبي علي نحو غير مسبوق يضيف إلي معرفة القارئ بالعمل نفسه والواقع الذي أنتجه بعيدا عن الثثرة أو الرطانة التي تخفي الجهل بعشرات المصطلحات الجديدة التي تخيف القارئ وتوهمه أن وراء الأكمة ما وراءها مع أنه لا أكمة



علي تفسير التجربة التي يعيشها الإنسان العربي اليوم.  
- **متغير سياسي**، يتمثل في تقلص دور الدولة، وهيمنة الاقتصاد والإعلام علي كيان الفرد.  
- **متغير تكنولوجي ومعلوماتي**، يعمق من القارئ المخاتل، ويزداد شعور الفرد بالتوحد وعزلته التي تفرضها أرواح التكنولوجيا للاتصال، وبروز صيغة جديدة من الحياة لم تكن موجودة من قبل.

إن مدخل تجربة الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان العربي هي الأقرب لتحليل نصوصه الجديدة التي قد تختلف مع التصورات السابقة عن الرواية والنثر معاً، والفكر العربي مطالب بتجاوز الحديث عن السرد التقليدي بين التراث والحداثة، لكي يعطي لنفسه الفرصة لتأمل التجربة، وفهمها والتواصل معها ومع أبعديتها المختلفة.

ولا يستطيع أحد أن ينكر ما أسهمت به الرواية الجديدة في تقديم نص متعدد الأبعاد والمستويات يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التي أبعدها تجربة الحكم الشمولي والأحكام الجاهزة عن الوعي العربي والوجدان العربي، واستطاعت تقديم سردية جديدة لمناطق الصمت وجمالياته في التجربة العربية المعاصرة، وهذه المناطق لم يكن يتم الاقتراب منها أصلاً إلا بشكل ضبابي أو من خلال رؤية كلية مطلقة، وأصبح المشهد الروائي يقدم خطابات متعددة من الثقافة العربية تبرز صوراً حياتية كان مسكوتاً عنها، ولا يتم الإفصاح عن محتواها، مثل تجربة الجسد، وسيرة الجسد في الشارع والبيت والحقل، وعبر أجهزة الاتصال المختلفة، وعبر المعلومات المتدفقة عن الإنسان وجسده وأعصابه، وتاريخه وأحلامه، وواقعه. أصبحت الرواية فعلاً من أفعال الحياة اليومية، تومئ ولا تبشر، تصف ولا تصدر أحكاماً، تنقل المشاعر المركبة دون أن تستسلم للتوصيف العقلي الجاهز.

صحيح أن هناك تفاوتاً في التجارب المطروحة اليوم، لكن علي الناقد أن يتخلى عن الطابع السلطوي الذي كان يمارسه، ويريد أن يمدّه إلي اليوم، وينبغي أن يولد نقد جديد مواكب لهذه التجربة الجديدة.

ويمكن أن نري ثلاث صور من الإبداع في الرواية:

ولا شيء وراءها ... فالصغير ليس بعدد سنوات عمره وإنما بقلّة زاده المعرفي، وانعدام حيلته النقدية خصوصاً حين يغدو وحيداً مع الواحد الذي هو النص. ويمكن أن نضيف إلي ارتباك القيمة واختلالها العشوائي الذي يجعل من نقد بعض النقاد استجابة مباشرة لآخر كتاب قرأوه أو تأثروا به، ولذلك يغدو هذا النوع من النقد مرة بنيوية شكلياً وثانية بنيوية توليدياً وثالثة تفكيكية، ورابعة منتسبة إلي التاريخية الجديدة .. إلخ، وقد عرفت من هؤلاء من كان يكتب نقده كما لو كان يسعى إلي تطبيق القواعد التي تعلمها واحدة واحدة، وعلي نحو حرفي ساذج، ناسياً إن النقد الأصل هو ما يعيد إنتاج النظرية التي يعتمد عليها في كل عمل نقدي يمارسه، فالعمي هو الاتباع الحرفي للنظرية أما البصيرة الخلاقة فهي الرؤية الجديدة التي تقدم إطارها المرجعي، النظرية أو المذهب ووعيتها الخاص من خلال فعل مسائلة خلاق." (١).

وقد قصدت تقديم هذا النص الطويل للدكتور جابر عصفور لكي أبين خطورة القضية، لأن الكتابة كتجربة تغيرت نتيجة لتغير الحياة وطبيعة هذه التجربة الحياتية التي لها بعد فكري وأداء جمالي، هذه التجربة التي لا يستجيب النموذج المعرفي الشارح لتفسيرها، وبالتالي كان لا بد من تولد صيغة جديدة في الكتابة تستوعب هذه التجربة التي تأخذ فيها الرواية معناها الخفي المضمّر، وليس الظاهر، ويستفيد من تجربة الفنون كلها بوصفها تعبيراً عن شرح عميق بين الفرد وما يحيط به من ظواهر اجتماعية ومؤسسات سياسية، هذه التجربة الجديدة جعلت من الكتابة ذاتها موضوعاً يتغير معناه ودلالته، فلم تعد الكتابة كشفاً بل قراءة للوجود، وإعادة لسرد أحداثه وتفصيله، وإعادة بناء لمحتوي التجربة الإنسانية، ولم يعد الروائي نبياً، يحمل في ذاته خصائص القبيلة كلها، وإنما يعبر عن ثقافة متصارعة ضمن الثقافات الفرعية التي تتصارع مع الثقافة الرسمية التي تعبر عن نفسها في وسائل الإعلام والاتصال.

وأصبحت التجربة الروائية تعبر عن التعدد داخل الكيان العربي، والصراع داخله، مما يكشف عن مخاض حقيقي للذات العربية في استيعابها لمتغيرات ثلاثة:

- **متغير معرفي**، فلم يعد النموذج المعرفي الشمولي قادراً

والخلفيات الزمانية والمكانية" (٢).

ويخلص للقول في نفس المصدر " لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا علي استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر علي أسس منهجية متينة تضيء علي التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت مع المناهج الخارجية والداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية، والبنوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي» (٣).

-٢-

وقد تغيرت طرائق السرد نتيجة الثورة التكنولوجية ولذلك لابد من الحديث عن أهمية التكنولوجيا وثورة المعلومات وأثرها علي السرد، وترتبط التكنولوجيا بمختلف مجالات النشاط الإنساني بما فيها الفن، ذلك لأن الأدوات التي تنتجها التكنولوجيا هي الأداة التي نفكر من خلالها في تأدية و إشباع الحاجات الإنسانية، ويعكس تطور الأدوات تطور التفكير الإنساني، لاسيما في عصرنا الحالي حيث تحتل الأدوات مكانة مركزية في الحياة اليومية، فلا يمكن تخيل الطب المعاصر مثلا بدون الأدوات التكنولوجية الحديثة التي تتيح قدرات أكبر في التشخيص والعلاج وكذلك فإن الحاسوب لم يعد مجرد أداة، لكن يعتبر امتدادا للوعي الإنساني وأداة للبحث في الممكنات المحتملة عند دراسة موضوع ما، ويمكن أن نطلق حكما عاما أن الإنسان في عصرنا الحالي يفكر من خلال الأدوات، ويصل الأمر إلي تحكم هذه الأدوات في صياغة صورة الحياة وتشكيل الوجود الإنساني، فقد تغيرت طبيعة التواصل الإنساني من خلال أدوات الاتصال التي قربت الأماكن البعيدة بين البشر وقلصت من التواصل الحي المباشر. وقد ربط كثير من الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية بين التكنولوجيا والمجتمع، ويظهر هذا بشكل واضح في الفن أو الاستطيقا لأنها تعكس العلاقة المتبادلة بين التكنولوجيا والثقافة (٤).

وإذا تساءلنا عن العلاقة بين التكنولوجيا وما تنتجه من آلات والجمال الفني وهو موضوع علم الجمال /الاستطيقا فهذا يقتضي أن نقدم تعريفا للجمال الفني مستمدا من

١- إبداع يلتقط اللحظات الإنسانية التي كانت تهمل في السابق، ويرصد تفاصيلها من أجل إبراز فلسفة جديدة عن الحياة اليومية، فالغاية من الحياة ليست في مجموع الحياة، ولكنها مطمورة في كل لحظة بسيطة، حتي وإن بدت عابرة، ونجد هذا في النصوص التي تفرد لملامح الجسد وارتباطه بتجربة الوعي والحواس والتجارب الصوفية في علاقة الإنسان بالبيئة المحيطة والمكان.

٢- إبداع يعتمد علي التاريخ والخبرة، ويتمثل في الجيل الذي عاش تجربة الحداثة في بدايتها، وعاش التجربة الحالية، فولدت لديه تجربة إبداعية تجمع بين آفاق التجربة المعاصرة.

٣- إبداع يقوم علي التأمل العميق، ويولد إحساسا جديدا بالحياة، ولا يستسلم لكل المقولات النقدية السائدة ويحاول الانفتاح علي التجارب في داخل الذات وخارجها بمنتهي العمق والألم والجدية.

إن مواجهة القضايا الكبرى في الواقع العربي، تبدأ بصورة الحياة الجزئية التي يختار الروائي المعاصر عنها، وكل قطر عربي له خصوصيته في رؤيته للواقع، لأن تفاصيل المكان مختلفة، أصبحت تنعكس علي الذات التي أصبحت مرآوية أكثر من ذي قبل، وأري أن التعدد في التجارب والرؤي يقوي من مصداقية الإبداع العربي، والاختلاف الجوهري الذي يفرض نفسه في زمن الجوائز والإعلام، هو شروط الكتابة الحقيقية التي يفترض إليها المبدع المصري أكثر من أي وقت مضى.

و لقد لخص عبد الله إبراهيم هذا الوضع بقوله: " ولم يجز اتفاق بين النقاد العرب علي نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق علي نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق علي اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردية للنصوص، أو حتي نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث،

وذلك من خلال التهذيب الواعي لفنون الآلة ومن الانتخاب المتزايد في استخدامها، لأنه لابد للفن أن يعتبر الآلة وسيلة لتقديم التجربة العميقة والآنية للحياة نفسها، فالآلة يمكن أن تكون وسيلة لتعميق الرؤية والشعور وتفتح الحواس علي العالم من خلال تكتيف الأشكال الجديدة في التجربة الإنسانية، ويمكن أن نلاحظ هذا بشكل جيد في فن السينما حين يستخدم الفنان أو المصور الضوء في التعبير عن مشاعر تبلغ من الدقة والرفاهة حدا تجعل من الصورة السينمائية نوعا من الموسيقى، والآلة وحدها لا يمكن أن تقدم إضافة حقيقية بدون استخدام الإنسان لها، فهي جامدة وخرساء و تضيف إلينا بقدر ما نربطها بثناء التجربة الإنسانية و الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها، والتكنولوجيا في جوهر نشأتها كانت مرتبطة بالوظيفة التي تؤديها وهذا ما يجسد إسهامها الثقافي حيث كان ما هو جميل يرتبط بما هو ضروري .

ترتبط الاستطيقا بالتكنولوجيا من خلال المادة الوسيطة التي يستخدمها الفنان، لأن الاستطيقا تهتم بتحليل الطبيعة النوعية للمادة الوسيطة ودورها في تشكيل العمل الفني، والتكنولوجيا تقدم لنا الأدوات التي تجعل المادة الوسيطة أكثر طواعية في يد الفنان، واهتم علم الجمال بتحليل طبيعة الوسيط الجمالي في كل فن علي حدة، فاهتم بتحليل الصوت في الموسيقى، وتحليل اللغة في الأدب، وتحليل طبيعة العلاقة بين الكتلة والفراغ في فن العمارة، ومن الذين اهتموا بدراسة المادة ودورها في الإبداع اللغوي وربط في دراسته بين الفن والتكنولوجيا " ميخائيل باختين " حيث بين أن الشاعر أو القاص يكسب المادة الصبغة الجمالية من خلال التقنية التي يستخدمها في بناء عمله الفني، وهو يري أن الطبيعة العلمية الخاصة للمادة لا تدخل في الموضوع الجمالي (٥).

وما يدخل في العمل الفني هو تقنية المادة وعلاقاتها الداخلية وليس طبيعتها الخارجية التي تكتسب طبيعة خاصة بها داخل العمل الفني، ويقصد باختين بالتقنية في العمل الفني كل ما هو ضروري لإنشاء العمل في معطياته العلمية والطبيعية بحيث يثير الانطباع الفني، ويمكن أن نضرب مثلا علي ذلك فنيين أنه لا يمكن أن تترك فينا انطبعا جماليا إذا جردناها من النسق النحوي والصرفي والدلالي،

هذه العلاقة ، تطور نتيجة لتطور التكنولوجيا، لأن هناك تعريفات عديدة للجمال، فالجمال قد يكون صورة الأجسام الخارجية، سواء كانت هذه الصورة موجودة في حجر أو زهرة أو حيوان أو إنسان، وهي تقدم الجمال في صورته المثالية وهناك تعريف آخر للجمال و هو صفة تطلق علي الأشياء التي تشيع البهجة والراحة في حياة الإنسان وهو ما يسمى الجمال الحيوي، فالمسكن الذي يشع البهجة فيمن يسكنه هو تجسيد للعمارة التي تعكس الجمال الحيوي، والتكنولوجيا كانت تتطور باتجاه الجمال المثالي في تصميم العالم فنيا، وأضيف إليه الجمال الحيوي الذي يشيع البهجة في حياة الإنسان الشاملة، ولذلك اتخذت التكنولوجيا من معيار الكمال المطلق في الأعمال الفنية (مثل الحرص علي قيم التناسب والتوازن والانسجام والإيقاع) و معالم البهجة والكمال عند الإنسان مثلا أعلى للإنتاج التكنولوجي، ولهذا فإن فكرة الجمال أو الصدق أصبحت تحتل مكانة هامة في التفكير التكنولوجي، ويرتبط النقد الفني والنقد الاجتماعي لما تنتجه التكنولوجيا بروابط أساسية لأن أحدهما لا يتحرر من الآخر، ولأن كليهما تطبيقين عمليين لارتباط الفن والتكنولوجيا بالمجتمع الإنساني .

والتكنولوجيا في الفنون لا تحل محل الإنسان، كما يحدث في التقنية الصناعية، حيث يتم إنتاج الأدوات والمنتجات المختلفة وفق برنامج خاص يضعه الإنسان مما يجعل الآلات تعمل بشكل ذاتي وتتخلي عن الحضور الإنساني، بينما في الفن فالآلة توسع وتعمق وظائف وقدرات الإنسان مثلما نجد أن استخدام الكاميرا متعددة الأبعاد تساعد الفنان في الكشف عن الجوانب الخفية في الطبيعة، ولكن إذا ترك الإنسان الآلة تعمل دون توجيه واختيار وإبداع فإن الآلة تفقد إلي الانحطاط، لأنه لا يمكن أن تعبر وحدها عن التجربة الجمالية، أي لا تلغي وظيفة الفنان في الإبداع الفني مثلما نريد من السيارة ألا تلغي من الإنسان إحدي وظائفه الأساسية وهي القدرة علي المشي، رغم أنها قادرة علي نقله من مكان إلي آخر. و يمكن للآلات أن تنتج فنا نمطيا، ويمكن التغلب علي هذه العقبة باستيعاب الآلة جماليا بشكل واع، وذلك بتقليص قدرتها الشاملة فلا يكون إنتاج العمل الفني في جوهره آليا فحسب، وإنما يحاول الفنان أن يوحد بين التكنولوجيا والفن في وحدة إيقاعية أكثر سموا،

لم تكن مرتبطة بالأدب مما قد يؤدي هذا إلى عملية تثوير جذرية للإنتاج الأدبي من ناحية الدراسة والنقد والإبداع أيضا.

وقد ظهرت نماذج من هذه النصوص على الشبكة الدولية للمعلومات " الإنترنت "، وقدمت بعض المؤسسات العربية بعض الكتب الإلكترونية، ولذلك فإن الأدب سوف يستفيد من التكنولوجيا مثلما استفادت الفنون الأخرى مثل التصوير و الموسيقى و السينما و المسرح .

انقسمت الدراسات المعاصرة عن التكنولوجيا إلى نوعين أولهما يري أن التكنولوجيا تمثل نقلة نوعية للحياة الإنسانية، وأسهمت إلى حد كبير في القضاء على كثير من معوقات الحياة الإنسانية مثل تشخيص الأمراض وسرعة المواصلات، ولا ينبغي دراسة التكنولوجيا المعاصرة من خلال نموذج معرفي ينتمي إلى المراحل السابقة من تاريخ الحضارة والتكنولوجيا، لأن لكل مرحلة باراديم خاص بها علي حد تعبير توماس كون، وثانيهما تري أن التكنولوجيا المعاصرة أدخلت الإنسان في مشكلات جديدة لم تكن موجودة من قبل، ويركز هذا الاتجاه علي نقد التكنولوجيا ويتمثل هذا الاتجاه بشكل واضح في مدرسة فرانكفورت، ولا بد أن نشير إلى بعض الأعمال الفنية التي اهتمت بتحليل أثر التكنولوجيا علي الإنسان في الحضارة المعاصرة، ومن أشهر هذه الأعمال مسرحية " الآلة الحاسبة" للكاتب الأمريكي المر رايس (١٩٢٣) ومسرحية "الإنسان الآلي" لكارل تشايك (١٩٢٠)، ونجد في هذه الأعمال نقدا للطابع الآلي للحياة المعاصرة في بدايات القرن العشرين، وسخرية من الآلية الحديثة بكل أبعادها، وتقدم رؤاها عن أثر التكنولوجيا علي صورة الحياة، وكيف أنها تعيد صياغة الإنسان من جديد، الذي يجد نفسه مرتبطا بالآلة علي نحو يقلل من علاقة الإنسان بالطبيعة والبشر من حوله، ونجد هذا بشكل واضح في مسرحية " الآلة الحاسبة " فالبطل السيد صفر zero يريد العودة إلي الآلة الحاسبة التي دمرت حياته، لأنه لا يستطيع تصور حياته بدونها (٦)، وهذا يعني أن التكنولوجيا أسهمت في قبوله الإنسان وصياغة حياته في صورة لم تكن موجودة من قبل (٧)، رغم أن التكنولوجيا هي المسؤولة عن تعاسته، لأن وجود

واكتفينا بتأملها بوصفها مجرد خطوط بصرية، فالمادة في العمل الفني لا تكتسب حضورها من تحليلها الفيزيائي، ولكن من خلال الشكل الفني وعلاقاتها الداخلية التي تثير فينا معاني ومشاعر جمالية.

لا يمكن أن نتحدث عن التغيير الجوهرى الذي أحدثته التكنولوجيا في الفنون المختلفة كلها، لأن كل فن يحتاج دراسة خاصة، وسنكتفي هنا بالحديث عن أثر التكنولوجيا علي الأدب، رغم أن الأدب قد يبدو أبعد الفنون تأثرا بالتطور التكنولوجي، إلا أنه قد تأثر بشكل كبير أدي إلي ظهور النص المتعدد المستويات أو الذي يتفرع إلي فروع عديدة و يطلق عليه النص المفرع hypertext أو النص الفائق ويقصد به النص الذي يتم تقديمه عبر أدوات الاتصال المعاصرة مثل الحاسوب والإنترنت ويتم تقديم النص من خلال الوسائط المتعددة مثل الصوت والصورة ومختلف التأثيرات السمعية والبصرية، و غيرت طبيعة النص الجديد من طبيعة المرجعية في الأدب فأصبح الأديب يتحدث عن واقع افتراضي ويتجه إلي قارئ من نوع خاص. وتعتبر دراسة الدكتور حسام الخطيب هي الدراسة الرائدة التي حاولت دراسة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا من خلال تحليل ظاهرة النص المفرع الذي استحدث وجوده مع الثورة التكنولوجية والمعلوماتية ( انظر د. حسام الخطيب و رمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلومات دار الفكر دمشق ٢٠٠١).

كيف أثرت التكنولوجيا علي الأدب، و لا سيما علي عملية الكتابة ذاتها ؟ وكيف يمكن أن تؤدي التكنولوجيا إلي تغير الظاهرة الأدبية وبنيتها و شكلها المادي الذي تتمثل فيه، وهو الكتابة ؟

إن إدخال التكنولوجيا علي عملية الكتابة، وظهور ما يسمى بالكتاب الإلكتروني، الذي يقدم النص من خلال وسائط مصاحبة، جعلت بعض الأدباء يقدمون النص الذي يعتمد في تلقيه علي الوسائط المتعددة، أي النص الذي يتضمن الكتابة والصورة والحركة، هو النص التكويني المفرع، وهذا لا يعني مجرد تغيير في الأداة التي يستخدمها الأديب فحسب، وإنما يغير من طبيعة الأدب ذاته، فلم تعد اللغة هي أدواته فحسب وإنما أضيفت إليها تجسيدا ومؤثرات جديدة



- هل يمكن للحاسب الآلي أن يحل محل العقل الإنساني، لاسيما أن كثيرا من الفنانين يستخدمون الحاسب الآلي في إنتاج أعمالهم الفنية ؟

يتبين لنا مما سبق أن التكنولوجيا والاستطيقا بينهما علاقة وثيقة من حيث تأثير كل منهما علي الحياة الإنسانية، والتكنولوجيا مختلفة عن العلم رغم ارتباطها به في عصرنا الحالي، لأن العلم يهدف إلي المعرفة فحسب دون النظر إلي مدي إمكانية التطبيق في الواقع الفعلي، بينما التكنولوجيا تسعى إلي تحقيق أهداف واقعية، قد كانت التكنولوجيا تتضمن الهندسة المعمارية والطب والخطابة، كان اللفظ يشير إلي ما يمكن استنباطه من قواعد إجرائية تسمح بإنتاج أشياء متماثلة، فالتقنية هي المعرفة المنتجة التي تبتكر حلولاً لاكتشاف أدوات أو آلات في مقابل المعرفة النظرية التي لا تغير من الموضوع الذي تدرسه، ومع تطور العلوم الطبيعية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لم تعد التكنولوجيا مقابلة للعلم مع فرنسيس بيكون وديكارت وجاليليو، وإنما أصبحت التجربة هامة لاختبار كثير من المفاهيم المجردة، وذلك للفرقة بين المعرفة التي ترتكز إلي التجريد من المعرفة التي ترتبط بالواقع، وقد ساد بعد ذلك التعريف الكلاسيكي للتكنولوجيا بوصفها تطبيقاً للعلم، فالتكنولوجيا هي مجموع الطرق والوسائل القائمة علي معارف علمية وتجريبية والتي يتم استخدامها من أجل الحصول علي نتيجة معينة، ولئن كانت التكنولوجيا تطبيقاً للعلم فهي تختلف عنه بوصفها تسعى إلي الإنتاج بينما يسعى العلم إلي المعرفة فحسب .

والتكنولوجيا تحسن من الأدوات التي تسمح للإنسان بتشكيل المحيط الذي يعيش فيه، والفن يقدم لنا أجوبة أصيلة عن الأسئلة التي يطرحها المحيط الذي يعيش فيه، ولذلك هناك توحيد بين التكنولوجيا والفن في العصر الراهن، لأن التكنولوجيا تستعين بالفن في تعديل وتحويل البيئة التي تتدخل فيها، والفن يهتم بشكل أساسي بدراسة العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، وذلك من خلال صورتين:

**أولاهما:** تصوير الكيان الداخلي للإنسان بكل تفاصيله

الآلات أدي إلي طرد آلاف العمال والموظفين من أعمالهم (٨)، ومن الأعمال الأدبية التي طرحت الأسئلة الفلسفية عن أثر التكنولوجيا علي الإنسان رواية الكاتب المصري صبري موسى " السيد من حقل السبانخ " (١٩٨٠) حيث يطرح فيها أزمة الإنسان المعاصر، ورغم اعتراف الكاتب بأهمية التكنولوجيا ودورها في الحياة الإنسانية وقدرتها علي الإسهام في تحقيق العدالة والحرية، يري أنها تؤدي إلي تدمير علاقة الإنسان بالطبيعة وتؤثر في علاقة الإنسان بذاته وتصوره لها (٩).

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان عن الواقع الذي يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطي أو القيم التي أفرزتها الثورة الصناعية (١٠)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالي، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفي فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات ووسائل واحدة لإنتاج الحياة (١١)، وهذه الأدوات هي الوسائل التي يفكر من خلالها الإنسان في حل المشكلات التي تواجهه في الواقع مما أسهم في طرح أفكار متشابهة في معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلي بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب، قد أدي هذا لطرح قضايا من قبيل: العولمة و الهوية، وأدي إلي طرح أسئلة حقيقية مثل :

- هل تهدد التكنولوجيا الحرية الإنسانية، و تصبح أداة للسيطرة علي الإنسان الذي ابتكرها ؟

- ما هي المشكلات الجمالية المترتبة علي وجود علاقة مباشرة بين الاستطيقا و التكنولوجيا ؟

- هل تقضي التكنولوجيا علي القيم الروحية أم تسهم في تنميتها في اتجاه أكثر عمقا، لأن تعقد التكنولوجيا المعاصرة جعل الإنسان يدرك أبعاد الكون الذي لم يكن مدركا من قبل ؟

- هل يمكن أن يحل الإنسان الآلي محل الإنسان في الإبداع الفني؟ (١٢)

لذكرها هنا.

ويمكن أن نتساءل ما المقصود بالنص الفائق؟

والنص الفائق هو النص المتعدد المستويات بتعدد لغاته، والمقصود بالتعدد هنا تعدد مرجعياته وهو يخلق حالة من التقاطع الحاد لجماليات التلقي مع سكونية الجماليات التقليدية، ويعطي دورا كبيرا للمعلومات والاتصال في خلق مناخ الذات الاجتماعية محليا وعالميا ويؤدي هذا إلى زعزعة المرجعيات القائمة، والنص الفائق هو ثمرة المغامرة التكنولوجية التي تهز مرجعية الخيال الأدبي وتحمل تحريضا لانبثاق مرجعيات مغامرة، وهذا كله يؤدي إلى الوعي المتزايد بدور المتلقي المفترض والنموذجي ومرجعية أفق الانتظار.

ويمكن أن نتساءل أيضا هل يمكن أن يظهر الناقد الإلكتروني الذي يحمل برامج جاهزة في النقد؟

ويمكن الإجابة على هذا السؤال أنه يمكن أن تظهر برامج لتحليل النصوص من النواحي المختلفة، وهذه التحليلات قد تؤثر على النقد بوصفه عملية تتضمن في داخلها عمليات متعددة مثل قراءة النصوص وتحليلها ونقدها من خلال التفاعل الخلاق معها وهذا التفاعل يكون مرتبطا بالوسائط المستخدمة في عملية إنتاج النص، وأما مصطلح الناقد الإلكتروني فأرى أنها تتضمن حكما معياريا على النص وهذا الحكم قد انتهى دوره من النقد منذ زمن طويل وأصبح دور الناقد هو توصيف النص والتفاعل معه، وإذا أردنا أن نقارن بين النص التقليدي والنص الفائق ونلاحظ أن النص التقليدي مقيد بسلطة السطر وتكنولوجيا الكتاب بينما النص الفائق متحرر من سلطة السطر ويمتاز بالمرونة التي لا حد لها، فهو نص دينامي ومتعدد الوسائط والمنافذ، ويفجر الفكر والإبداع ويحقق الحلم في النص المفتوح وهو يقترب من البيئة الطبيعية للتفكير والإبداع وهو متطور وفي حالة تشكل دائم، وهو نص افتراضي وليس له وجود مادي محدد بينما نجد النص التقليدي ذا بعد واحد هو البعد السمعي والبصري، وهو جامد غير قابل للحركة، ويصعب التحكم فيه.

يرتبط موضوع المعلوماتية وعلاقته بالنص الأدبي بموضوعين هما: (فلسفة الاتصال و فلسفة المعلومات)،

الدقيقة ونجد هذا في الأعمال الفنية التي تتخذ من التركيبية الداخلية الكبرى للمشاعر الإنسانية موضوعا لها، حيث تركز بعض الأعمال الفنية على الأنا الداخلي للإنسان، وكشف الوعي الفردي إزاء قضايا الوجود الذي تطرحه التكنولوجيا بوصفها جزءا من الوجود ويحمل خصائصه، وتتأني قوة هذه الأعمال من المهارة التي تكشف بها حياة الإنسان المعاصر الداخلية وبالتالي تكشف عن علاقة الإنسان بالعالم ومكوناته.

**وثانيتها:** الأعمال الفنية التي تهتم بداسة أثر المحيط الاجتماعي على سلوك الإنسان ورؤيته للعالم، من المكونات الهامة للمحيط الاجتماعي المعاصر الأدوات التكنولوجية، ونجد صورة لهذا العالم في رواية العالم الطريف لألدوس هكسلي حيث يقدم وصفا للحياة الخارجية للإنسان والوسط التكنولوجي الذي يعيش فيه وأثره الذي لا يظهر على مستوى الفرد فحسب وإنما يظهر على صعيد المجتمع أيضا.

- ٣ -

لاشك أن هناك ثقافة جديدة قد ولدت مع وجود الحاسب والإنترنت وما أتاحه من وسائط جديدة تتيح للأديب والفنان إمكانات جديدة، لم تكن موجودة من قبل، مثل استخدام لغات متعددة في نفس الوقت. والمقصود باللغة هنا استخدام لغة الصورة ولغة الصوت ولغة التجسيد الحي للموضوعات والقضايا التي يتناولها الأديب والفنان، بالإضافة إلى التواصل المباشر مع القارئ بشكل غير مسبوق، فمثلا نلاحظ أن كتاب الأعمدة الصحفية الذين يذيلون مقالاتهم ببريدهم الإلكتروني تصلهم عشرات الاستجابات التي تخلق نبض التواصل الحي بين الكاتب وجمهوره مما يخلق حالة من الاستجابة التفاعلية من الكاتب تجاه ردود الفعل التي تصله بشكل شبه يومي، ويمكن أن نتخيل الأديب والفنان الذي ينتج عمله الفني وسط هذه الاستجابات التي تخلق حالة تقطع المسافة التي كانت تفصل المبدع عن جمهوره وتغير من طبيعة القارئ الضمني الذي كان الفنان يتوجه نحوه بالحوار والحديث ويصبح القارئ متعينا خلال كل فترة من خلال استجابات متباعدة. هذه بعض الآثار العامة المؤثرة على الأدب وهناك آثار كثيرة لا يتسع المجال

العطر أو العبق الذي يفوح من كل منا ومدي تأثيره بالحالة النفسية والأفعال التي نؤديها وقد تطلب هذا من الروائي الألماني زوسكيند أن يقدم في روايته، بالإضافة للجانب الفني معلومات عن علم العطور وطرق استخلاصها، فأصبحت الرواية في جانب من جوانبها موسوعة في علم العطور أيضاً، وكذلك الرواية التي نقدمها، وهي رواية: أفروديت للكاتبة إيزابيل الليندي التي تعتبر تجربة جديدة في الكتابة الروائية، لأن الكاتبة تحاول من خلال الكتابة دراسة العلاقة بين الجنس والطعام في مختلف الثقافات، فتستعرض كل ما استطاعت الحصول عليه من كتب ومعلومات حول هذا الموضوع في الحضارات المختلفة، وحاولت علي ضوء المعلومات الطبية اختبار ما جاء في هذه الكتب القديمة من نصائح وتكشف ما به من خرافة وأسطورة علي ضوء وعي الإنسان وفهمه للطعام والجنس ودورهما وصورتهما في الفكر الشرقي القديم والفكر الغربي أيضاً، واستعانت الكاتبة في سبيل كتابة الكتاب بفنان يختار اللوحات المصاحبة للكتاب وهو الفنان روبرت شكتير، واستعانت بطاهية تستطيع تنفيذ وصفات الطعام هي باننشيا ليونا، وهذا يعني أن الرواية يشارك في إنتاجها هؤلاء الثلاثة، لكن تقوم الكاتبة وحدها بكتابة الرواية.

اهتم علماء الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقاً للعمل الفني، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي، لأنه لا يكتفي بالتلقي فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلي الفهم والتفسير والتوصيف أيضاً، ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تمام وخبرة الإبداع، في النقد مرتبطة بخبرة التذوق علي المستوي الوجودي والمعرفي والإنساني، والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبي للعمل الفني، وإنما هو القدرة علي الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني، وإذا اكتفي الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفني، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية، القدرة التي تساعد علي تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمي إليها، أي أن عملية إدراك التطور الحضاري والسياسي

ذلك لأن المعلوماتية هي نتيجة لتطور أدوات الاتصال حيث أصبح متاحاً هذا الكم الضخم من المعلومات، كذلك غيرت تكنولوجيا الاتصال من طبيعة النص الأدبي الذي كان يعتمد علي السطر البصري الذي كان القارئ يقوم بقراءته إلي النص المتعدد الوسائط **hypertext** الذي تصاحبه الموسيقى واللوحات الفنية في حزمة واحدة، ويخاطب العين والأذن، وتشترك اليد في تحريك النص علي الشاشة، وقد أدّى هذا إلي تولد ظواهر جديدة لم تكن موجودة من قبل غيرت من طبيعة الإنتاج الأدبي وغيرت أيضاً من طبيعة التلقي .

ولابد أن نوضح منذ البداية أن هناك فرقاً بين تناول المعلوماتية وتكنولوجيا الاتصال بوصفه موضوعاً للإبداع الفني في الشعر أو الأدب أو الفن التشكيلي، وبين تناول طبيعة النص الذي يستعين بهذه الوسائط الجديدة في النشر والكتابة، أي هناك فرق بين المعلوماتية بوصفها موضوعاً للإبداع، حيث يتخذ الأديب أو الشاعر من هذه الأدوات موضوعاً لتجربته مثل ديوان تغريد الطائر الآلي للشاعر أحمد فضل شبلول، ونصوص حسن طلب ومحمد يوسف وفوزي خضر وغيرهم من الكتاب الذين تناولوا الحاسوب وتقنياته وأثرها علي التجربة الإنسانية، وهناك فرق في أن يتخذ الأديب من هذه التقنية أداة لتقديم تجربته الجديدة، وبين أن يتخذها موضوعاً لتجربته الروائية علي النحو الذي نجده في النصوص التي نقدمها هنا .

#### - ٤ -

تعددت أشكال كتابة الرواية خلال العقدين السابقين، وتراجعت الرواية التقليدية التي يبدو فيها المؤلف مهيمناً علي العالم الذي يقدمه، وأصبحت الرواية المعاصرة تقدم تجربة شخصية تتميز بالجدة والطرافة أو تحاول اختبار تجربة ما من خلال عملية الكتابة، وأصبحت الكتابة ذاتها محاولة لقراءة العالم واختبار إمكانات الذات الإنسانية وما تطرحه من وعي بذاتها وبالعالم الذي تعيش فيه، وأصبحت عملية الكتابة تجربة متعددة المستويات، وتحترم وعي المتلقي المفترض الذي تخاطبه، ونجد هذا واضحاً في الروايات التي نالت شهرة كبيرة خلال الفترة الماضية مثل رواية العطر التي تفتح موضوعاً جديداً لعالم الرواية وهو

أي عمل فني، ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية، وهذا ما يجعل النقد يعود إلي القراءة الانطباعية، التي تستدعي من الذاكرة ما يسهم في إثقال العمل الفني برؤي لم ينطق بها، وإنما هي رؤي الناقد التي يسقطها عليها.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة، علي نحو ما نري في جهود هابرماس، وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط في التفكير وأسلوب في الحياة، يسعى لخلق صورة أفضل ونفي للصورة القائمة في الوجود، أصبحت كلمة " الشعري " لا تطلق علي العمل الإبداعي فقط في الإنتاج الفني، وإنما علي شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفي صوراً في الحياة القائمة، لأنه خروج علي النظام القائم في الحياة اليومية، القائمة علي المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

والإبداع بهذا المعني هو منطق جدلي Negative dialectic، وهو يعني الحداثة الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يركز إلي مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل والإنسان والوجود، أي جعله إنساناً ذا بعد واحد، غير قادر علي نقد الحياة اليومية المنغمس فيها، فالإبداع في المجتمع يعني نفي الواقع ونقده أما الأعمال الفنية التي تكرر الواقع، وتدعو إلي العودة إلي الماضي التاريخي فهي لا تتصف بالإبداع، لأن الإبداع مرتبط بالحداثة، التي هي تغيير شمولي للبنية الثقافية وأساليب التفكير والسلوك، ولذلك فإن معيار الإبداع في الفن هو قدرته علي الانفلات من أسر لعبة السلطة وقوانينها السائدة، والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معني الإبداع وخصوصيته، فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجا للعمل الفني ودليلاً علي الإبداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه علي أن الوعي لا يتطابق مع السلوك دائماً، وبالتالي فإن وعي الفنان ليس دليلاً علي الإبداع، لأن العمل الفني هو التحدي الحقيقي للإبداع، إن وعي بلزك الأرستقراطي أنتج أعمالاً

والاجتماعي من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدراستها، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعي الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذي يعيد بناء العمل الفني فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التي ترتبط من بعيد بالعمل الفني علي نحو أو آخر، وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذي يركز علي العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام، أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذي أبدع العمل الفني، أو دراسة العصر، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه، ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة " عن العمل الفني، معرفة قاصرة لا تؤدي للنفاذ إلي طبيعته .

إن الناقد الذي يمارس هذا الضرب من النقد يعيش في سجن المعلومات المدونة في الذاكرة، ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يبطل فاعلية النص في العصر لأنه يسجنه في تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر، ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة، ويصبح النقد مجرد شارح، ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/ المتلقي عن العمل الفني وبنائه ومعانيه إلي شرح النص، والفنان الذي أنتجه، وحياته وطبيعة العصر والمجتمع الذي ينتمي إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفني وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانات القائمة فيه بل تخلق حجباً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد في منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير - أيا كان منظوره - يأتي في مرحلة لاحقة بعد الفهم، ففي منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفني من خلال هذا العمل، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفني، وبنية المجتمع أو الثقافة التي ينتمي إليها النص، بهدف الوصول إلي تحديد " رؤية العالم " وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين، واللغة هي صياغة شكلية للوعي والتفكير، و رؤية العالم، ولذلك فالمرحلة الأولى في تحليل الشكل ضرورية لفهم



لكي يبرز قدراته ويوسع من دائرة التأويل في فهم مستويات الرواية مثل أعمال إدوار الخراط، وامتد هذا بشكل لافت في الفنون الأخرى حيث يتم استخدام الكمبيوتر في تصميم العمل الفني وتحليل عناصره، وهذا نجده في النقد الذي يدخل النصوص في برنامج خاص للكمبيوتر، فيدرس العناصر الإحصائية، والأفعال والصفات والأحوال مما أسهم في تقدم الدرس الأسلوبي للنصوص.

إن الثورة التكنولوجية المعاصرة قد غيرت من مفاهيم الإنسان عن الواقع الذي يعيش فيه، لأنه لا يمكن للمجتمع المعاصر أن يعيش بقيم العصور الوسطى أو القيم التي أفرزتها الثورة الصناعية (١٣)، وإنما يتم استحداث قيم جديدة تتلاءم مع العصر الحالي، ولهذا فإن التكنولوجيا المعاصرة تبشر بقيم وثقافة مختلفة تصطدم بالثقافة المحلية، لأنها تقدم حياة نمطية تختفي فيها الفروق النوعية بين الثقافات لأنها تقدم أدوات و وسائل واحدة لإنتاج الحياة (١٤)، وهذه الأدوات هي الوسائل التي يفكر من خلالها الإنسان في حل المشكلات التي تواجهه في الواقع مما أسهم في طرح أفكار متشابهة في معالجة قضايا المجتمع، وقد أدت التكنولوجيا إلى بروز ثقافة عالمية جديدة تتجاوز الاختلافات النوعية لثقافات الشعوب .

وترتب على هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير فلم يعد الموضوع الجمالي للعمل الفني سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني كأننا في العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم، فهو يتمثل في العلاقة بين الألفاظ والصور والأخيلة المستخدمة في القصيدة ويتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها وأبعادها، ومستويات التشكيل البصري أو السمعي في بناء يشبه الموسيقى، التي لا يتم إسقاط موضوع ما عليها من خارج العمل الفني ولعل هذا ما جعل كثيراً من الشعراء لا يميلون إلى وضع عنوان ما لنصهم الشعري الذي يقدمونه بما ليس فيه (١٥) وحتى لا يطالب الشاعر في ترجمة رؤاه وأحاسيسه من خلال وسيط جمالي آخر، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية والسمعية للغة التي يستخدمها، صحيح أن الحواس تتكامل في إدراكها للعمل الفني مثل: العين والإحساس باللمس

أدبية تقف ضد الطبقة التي ينتمي إليها، وعلي المستوى الفلسفي كانت الاتجاهات التي تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدراً ميتافيزيقياً للإبداع، وهي صورة من صور "الهوس"، ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر لكي يستفيد الفنان من موهبته في إنتاج الأعمال الفنية، أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعي، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير إليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات - لدي جولدمان - إلى سوسيولوجيا الإبداع وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة، وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوي الاجتماعية داخل الأمة. وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة همومه وقضاياها فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن علي حد تعبير لوكاتش، لأنه يصوغ هموم الوعي صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية، والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان فحسب وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة، ومن ثم فإن قراءة المتلقي هي إعادة إنتاج علي نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المغلق علي ذاته، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد؛ والنص المغلق هو النص الذي يعتمد علي مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا التي غيرت من تقنيات التشكيل، بل أدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل مثل: استخدام الكمبيوتر في بناء الرواية، والبحث عن المترادفات، وهذا نجده واضحاً لدى بعض الكتاب العرب المعاصرين، حين يلجأ إلى غريب اللفظ أو المهجور منه

تغيرات هامة في طريق تلقي الأعمال الروائية التي كانت تعتمد علي التأمل، فالمتلقي كان يستخدم خبراته في ترجمة الشعر والأعمال الفنية (١٦) أو خلق معادل موضوعي لها في تجربة النص بينما نلاحظ أن كثيرا من الشعراء يهدفون إلي إحداث صدمة جمالية لدي القارئ، تجعل الطابع الطقسي للفن وللشعر يتراجع وهذا ما نجده في تحليل النص الروائي، فلا توجد بؤرة تقليدية أو مركز ما للرواية تدور حولها ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص مما يجعل المتلقي لا يستخدم وعيه فقط في استقبال النص الروائي، وإنما يستخدم أيضا خياله وقدرته علي إعادة بناء النص وتركيب عناصره .

ونجد في ثقافة الحداثة وما بعدها أن الاستطقي Aesthetic لم يعد مرادفا لكل ما هو جميل فحسب ، وإنما اتسع مفهوم الاستطقي ليشمل جوانب مختلفة تورق الإنسان وتهمه ،حتي لو تعدت الجمال، فقد يعتمد الروائي أو الفنان للتعبير عن التشويه الذي يعترض حياتنا ونلاحظ هذا بشكل واضح في الفنون التشكيلية، حين يحاول الفنان نقل إحساسه بالحرب فإنه قد يستخدم صورا وأشكالا للأعضاء البشرية، بدلا من المواد الخام في صورتها التقليدية (١٧) لأن الفنان قد أصبح يري أنه بدلا من نثر البذور علي الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات في الحياة المعاصرة بقذف القنابل علي المدن ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزائها وطلاقات الرصاص في خلق تكوين يجسد تمزق وتشطي لحظة الإنسان المعاصر وقد يلجأ الفنان إلي توظيف المجال أو الوسط الذي يعرض فيه عمله الفني ليصبح مكملا له، مثلما نجد بعض الفنانين يضيفون أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لخلق تكوين أكبر يتصل بالمجال الذي يتم من خلاله استقبال العمل الفني والتواصل معه .

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التي تقوم علي الحداثة وما بعدها قد غيرت من أنماط التلقي للنص الروائي والعمل الفني، ولا يمكن لأي دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلي تغير جماليات التلقي، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد علي المتلقي إلي حد كبير، بينما كان المتلقي له دور سلبي في استقبال النص

في البروز والنتوء في الفنون التشكيلية، ذلك أن بنية لغة التواصل في الفن تقوم علي التواصل الوجداني من خلال الحواس، بينما بنية التواصل في الحياة اليومية تقوم علي اللغة والدلالة القاطعة التي لا تتعدد تأويلاتها فمعني العمل الفني يتحدد في إمكانات تأويله وليس في دلالاته القاطعة . ولهذا فالعمل الفني ينقطع عن هذا الواقع الدلالي لأنه يعيد بناء وتشكيل عناصره من خلال المتخيل وبالتالي فالكتابة في كثير من النصوص السائدة الآن هي محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو، وذلك باكتشاف إمكاناته واحتمالاته المختلفة ( مفهوم الواقع الذي نستخدمه هنا نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعي والذي يقتصر علي اللغة العلمية " واحدة الدلالة " في التعبير عنه وتحليل علاقاته).

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة في المشهد الثقافي العربي نجد أنها تحيل الأعمال الروائية إلي الواقع ،أو التعبير عنه، وهي بذلك تقدم فهما مضادا لطبيعة هذه الأعمال الروائية، لأن الروائي في نصه قد يسعى إلي تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدي المتلقي لأنه يريد - عن قصد - أن يضاد شعوره الجمالي بالتوقع، فيقدم في نصه عكس المؤلف لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجداني لأن الروائي قد يسعى إلي التعبير عن المكبوت والمسكوت عنه، والمقموع عنه، وانعكس هذا التناول الروائي علي طريقة التلقي لأن الأعمال الروائية أصبحت تسعى إلي كسر الاعتقاد، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة الذي كان يسود تجربة التلقي فكان المتلقي يرد ملاحظاته العابرة في الخبرة الموحدة تقوم بالتأويل بينما نوع الاستقبال السائد الآن في الشعر يقوم علي استيعاب التشتت والتشطي في التجربة الروائية، وليس ردها إلي تجربة واحدة، ولعل هذا الملمح الهام في تجربة تلقي النصوص الروائية الجديدة يجعل كثيرا من المتلقين والنقاد ينصرفون علي دخول خبرة جمالية وذلك لأنها تحتاج إلي تدريب وثقيف الحواس علي دخول خبرة جمالية مغايرة في استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية وذلك لأن الروائي المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم وإنما ينقل في روايته خبرة مشتتة، هذا يدل علي ظهور

ويلجأ للزمن الحر أي الزمان الجمالي، وهذا الزمن لا نجده إلا في النص الروائي أو العمل الفني، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلي آخر غير ذلك المنطق الصارم الذي نعيشه في الحياة اليومية، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالي هو زمن يحرر المتلقي والفنان من أسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات ولعل الإحساس بالزمن في الفنون التشكيلية يتضح في تحطيم الإيقاع التقليدي لجزئيات العمل الفني، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم علي علاقة: " ما بعد وما قبل " ولكن يقوم علي التفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التي كانت تركز عليها القيم الجمالية مثل وحدة الزمان، ووحدة المكان في التصور الأرسطي قد تغيرت طبيعتها في الفن الحديث، وبالتالي تغيرت العناصر التشكيلية التي تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان .

ويمكن القول إن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن المعاصر دون أن نطبق عليها أي من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد من أحكام القيمة التي تعني مركزية ذات الناقد والتمحور حولها في رؤية أية نص والاستناد إلي نظرة للعالم وممارسة لسلطة من نوع خاص علي الكتاب ، لكن يمكن أن نتساءل هل الحداثة لدينا هي ذاتها الحداثة في الغرب رغم تباين الثقافتين، ورغم اشتراكهما في ملامح عديدة؟ وهذا الموضوع كان موضوع بحثي في أدورنو: علم الجمال لدي مدرسة فرانكفورت ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدي وفجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها .

- ٥ -

من التجارب العربية التي حاولت تقديم نقد جديد كتاب «النقد الثقافي» لعبد الله الغدامي ويمثل هذا الكتاب تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية العربية ونقدا للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى بالنقد الثقافي، وهو منهج في النقد يركز علي رأي يري أنه

الروائي، لأن المتلقي يعيد بناء مفردات النص الروائي في داخل تجربته وثقافته وخبراته، لكي ينتج طقسا أو حالة أو شعورا خاصا شبيها بما تثيره فينا الأعمال الموسيقية وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقى مثلا أعلي لها، لأنها مجردة عن المعاني والدلالات الجاهزة ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع التأثري لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان، وتخاطب حواسه في علاقتها المباشرة بالجسد (١٨).

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الروائي أيضا ذلك لأن النص الروائي يفسح المجال للاختلاف الإبداعي ولا يرد العمل الفني إلي وحدة ما لأن العلاقة بين الدال والمدلول في الفن قد تحولت إلي تفكيك هذه العلاقة، لكي تصبح تكوينات، ولا يمكن ترجمة تجربة أي نص أو أي عمل فني إلي دلالة واحدة، وهذا الاختلاف في القراءة جعل من عملية التلقي إبداعا ومسئولية، وهذا لا يقلل من النص الروائي أو العمل الفني، وإنما يبين لنا تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدي التي كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن ليحل محلها قيم ذات طابع اختلاف وليس توحيدي مثل التناثر، والتنافر، والتعارض، وغيرها من القيم الجمالية التي نراها في الأعمال الفنية، ويسعي الروائي أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة إلي تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقي، وبالتالي يعارض التسلط، ويقوم الروائي أثناء صياغته للرواية بتفكيك المنطق التقليدي للعقل الجمالي في العصور السابقة ليؤسس مفهوما جديدا للرواية يقوم علي مفهوم جديد للزمن، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد علي التبادل، بمعنى المردود المادي الذي يحكم الناس في ثقافة الاستهلاك المعاصر، وهذا يعني أن سياق الزمن في الحياة اليومية وسط أدوات الاتصال يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التي يعيشها الإنسان والزمن هو أداة الروائي للمحافظة علي استقلاله الذاتي وهويته المشتتة في الحياة اليومية، ذلك أن بنية الشعور بالزمن في الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة، ولذلك يحطم الروائي أو الفنان المعاصر صورة الزمن الذي يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه،

الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، و ينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل: ما علاقة ما يكتبه الناقد بالثقافة التي ينتمي إليها الكاتب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر و يتطور؟ وما هو هامش الحرية الذي يتمتع به الكاتب بالنسبة لبيئته وبالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ ما هي العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن؟.

يمثل الكتاب دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة التي تقصر تعاملها مع النصوص علي الجميل والبلاغي، وقد بدأ المؤلف دعوته تلك في عام ١٩٩٧، ومثل الكتاب حلقة هامة من مشروع نقدي طموح يحرص المؤلف علي بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه السابق، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبد الله الغدامي وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلي جعل النقد الأدبي أداة فعالة في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية المستهلكة، ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلي أداة لنقد الخطاب الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه، وقد اقتضي هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي وارتباطها بحقول معرفية عديدة جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله، وقد أسهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونة وغير مدونة في الواقع العربي، وقد أدي هذا إلي توسيع مفهوم الثقافي ليشمل كل ممارسة يومية للحياة وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعا للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر علي دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع.

ولم يكتف الغدامي بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل

ينبغي علي الدراسة الأدبية أن لا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلي معالجة التاريخ و الدراسات الاجتماعية والفلسفة، لأن كلا منها ينعكس في المصنفات الأدبية. والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلا أن تتجاهل كتابات الأدباء لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية تبعا لمدي قربها من الخطاب الثقافي الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون وبالتالي تعتبر مصدرا للتعرف علي فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضا بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية التي تقع علي أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي .

والكتاب ينبها إلي قضية شديدة الأهمية وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي يركز علي الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدي القصور في هذه الممارسات النقدية من حيث الموضوع والمنهج، فمن حيث الموضوع نجد أن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتية لافتة من الدراسة وتعبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة مثل الظواهر الحياتية المنتشرة مثل الأغاني والدراما البصرية وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة مثل الإنترنت مما جعل النقد يقتصر علي ما تنتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد الذي يحفل بنصوص عديدة ويقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات الأدبية علي البحث في معاني النصوص ودلالاتها، ويطالبها بأن تتعدي الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات إلي مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما هي علاقة النصوص الأدبية والشعرية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي الحرية والعدالة والجمال أم هي - في حقيقة بعض اتجاهاتها - امتداد لبعض الأنساق الثقافية السابقة التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة؟، ويطالب الدراسة



بوظيفة في النسق الثقافي من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية و الطابع المضمّر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيري كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا .

وكان الغدامي بدأ في تحليل نظرية النقد الثقافي متوسلا بالتطبيق الإجرائي، فيقدم "النسق الناسخ واختراع الفحل" ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حسابه ويعمل علي إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلي توارى الخطاب الحر أو الخطاب العاقل وبروز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر و تمجيد العقل الذاتي، كما يبين كيف يؤدي تزييف الخطاب وتغير المنظومة الأخلاقية إلي ظهور نسق خطابي له جانبان أحدهما مضمّر ويعبر عن تمجيد الطاغية الذي يظهر في نموذج "المتنبى" والشعراء الذين يمتدحون الملوك والسلاطين، والآخر صريح يعبر عن الجمالي والبلاغي .

وإزاء هذا الدور الذي تقوم به بعض نماذج الشعر في تزييف الخطاب، وتمجيد ما هو رائع فإن الصمت يصبح هو الطريقة الوحيدة المتاحة للتعبير عن نسقية المعارضة، وهذا ما يظهر في العنف الرمزي بأشكال مختلفة .

هذه بعض الملامح الرئيسية التي تثير أسئلة عديدة منها أسئلته عن أخلاقيات النقد والقراءة، بمعنى ما هي مسؤولية الناقد في قراءة النص؟ وهل هو مسؤول عن العمى النقدي الذي تحدث عنه، الذي يعني به توقف الناقد عند الجمالي فحسب دون أن يربطه بالنسق الثقافي الذي يعبر عنه؟ وهذه إشارة إلي موضوع جديد عن أخلاقيات القراءة التي يحسب بعض النقاد أنها غير واردة بالنسبة لهم، ولذلك فلا غرابة في أن تتحول بعض القراءات النقدية إلي تمجيد لبعض النصوص استجابة لهيمنتها الجمالية دون أن تتبين موقعها من الثقافة العربية بشكل عام أو مناقشة النسق الثقافي الذي يعبر عنه هذا النص أو ذاك .

الإجرائي لنظرية النقد الثقافي، أي قدم الوسائل التي تجعل الممارسة العملية للنقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، ويعتبر الكتاب بمثابة درس نظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلا للأنساق الثقافية العربية التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلا لها، وتسربت عن طريقه إلي الوعي العربي المعاصر لكي تضمن لها الاستمرار والترسيخ مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقا يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة .

وعلي هذا يمكن نقد النسق الشعري الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني، إن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر تنطوي علي نسق ثقافي قديم يرسخ مفهوم " الفحولة " وتكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلا منهما يجعل من ذاته المطلقة مرجعا رئيسيا في تكريس أيديولوجية الذات، ويدفع الغدامي تفسيره إلي درجة أبعد ويرى أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي مثل وجود الطاغية السياسي قد ترجع إلي سيادة هذه الأنساق الثقافية التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله مع هذه النصوص علي الأبعاد الجمالية دون أن يتطرق إلي الأنساق الثقافية التي تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية، وعلي هذا فإن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي والدليل علي ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف لكن أعمالهما الشعرية لا تؤدي إلي نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي (١٩) .

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبي ليصبح الناقد المدني الذي يري في النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيرا عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية، وهنا يتحول الناقد إلي مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولدية آمال في تجاوز المجتمع لعثراته .

إن مفهوم النسق الثقافي يعني إحداث نقلة نوعية للفاعل النقدي بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق وهذا يتأتى بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم

مؤداه أن المسرح مؤسسة اجتماعية من حيث ماهيته ودوره في النظام الثقافي الذي ينتمي إليه، وينتمي لهذا الاتجاه جمهرة من النقاد و المفكرين، يمكن أن نذكر منهم سلامة موسى، لويس عوض، شكري عياد، علي الراعي، محمود أمين العالم، غالي شكري، محمد مندور وغيرهم من الأسماء التي استفاض الكتاب في تقديمهم مما وسع من مجال البحث، وجعل المادة العلمية التي يتعامل معها كبيرة إلى حد جعلت أهم ما في الكتاب هو هوامشه التي تشير إلى نصوص هؤلاء الكتاب ومشاركتهم النقدية في تحليل ماهية المسرح ودوره وجعل من متن الكتاب مجرد مؤشرات عامة للموضوعات التي يقدمها عن مهمة المسرح وماهيته وأدواته في إنتاج العمل المسرحي، واللغات السيميوطيقية التي يستخدمها، والقيم الأيديولوجية التي تحفل بها كتاباتهم، وقد اكتشف الباحث أثناء دراسته العميقة التي تفتح الأبواب لدراسات عن نقد النقد في الفكر العربي المعاصر (ولعل هذا يعتبر من أبرز فوائد الكتاب لأنه يمد الباحثين بموضوعات جديدة تماما من خلال مناقشات الكتاب للمصادر الفكرية للنتاج الفكري لأصحاب الاتجاه الاجتماعي) أن أصحاب الاتجاه الاجتماعي ليسوا تيارا واحدا، وإنما تتداخل عدة تيارات داخل هذا الاتجاه، فهناك تيار يغلب عليه الطابع السياسي في نظريته الاجتماعية للمسرح ويتضح هذا عند محمود أمين العالم وغالي شكري، وهناك اتجاه تغلب النزعة الشكلية الذين تفرعوا إلى الشكليين الروس الذين لم يغفلوا الماركسية كمذهب فكري وسياسي ولكن نادوا بأدبية الأدب، وكذلك يوجد داخل هذا الاتجاه الاجتماعي تيار ينزع نحو التفسير والتأويل، ولكن الكاتب مال إلى فكرة الأجيال في تحليل أعمال نقاد الاتجاه الاجتماعي لتفسير التباين في نصوصهم ونزعاتهم الأيديولوجية. يحاول بحث سامي إسماعيل الإجابة عن أسئلة هامة من شأنها أن تدفعنا إلى مراجعة موقفنا النقدي :

- ما العلاقة بين الصيغ النقدية التي طرحوها والمقولات التي قدموها، والآليات النقدية التي استخدموها لتحقيق تلك الصيغ والمقولات؟ وإلى أي مدى تكشف هذه العلاقة عن طبيعة الخطاب النقدي؟
- ما العلاقة بين ذلك الخطاب النقدي عند هؤلاء النقاد

وهناك تجربة أخرى لتحليل الخطاب النقدي التي قدمها كتاب «الخطاب النقديوالأيدولوجيا» للدكتور سامي سليمان وترجع أهمية هذا الكتاب إلى كونه يرصد الخطاب النقدي عند أهم اتجاه ساد الفكر النقدي في مصر وهو الاتجاه الاجتماعي في النقد والذي يعبر عن التحولات السياسية التي سادت المنطقة العربية في تلك الفترة، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ولكنه يقدم بيبولوجيا شاملة عن الخطاب النقدي يمكن أن يستفيد منه دارس تاريخ النقد واتجاهاته، ويكشف الكتاب عن جانب هام من جوانب الفكر العربي المعاصر في ممارساته النقدية للأنواع الأدبية والجمالية، ويركز الكتاب علي النقد المسرحي في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهي فترة تاريخية تبلور الخطاب النقدي عبر ممارساته العديدة لأن ثورة يوليو التفتت مبكرا إلى أهمية الدور الذي يلعبه المسرح في نقل أيديولوجيتها إلى جماهير الشعب، وقد اعتمد الكاتب علي وعي فلسفي بالمفاهيم التي استخدمها نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر، فطبق المنهج الاجتماعي الذي استخدموه في الإبداع والنقد في تحليل رؤيتهم للعالم وممارستهم التطبيقية، فبين لنا أنه يمكن دراسة النقد المسرحي في تلك الفترة في كونه تجسيدا اجتماعيا لفئات اجتماعية محددة يستند إلي معايير محددة لإنتاج المسرح واستقباله، ويترتب علي ذلك دراسة المسرح بوصفه تعبيراً عن مؤسسات اجتماعية تمارس فعاليتها داخل النظام الأدبي السائد.

ويري الباحث أن هناك ثلاثة اتجاهات نقدية مختلفة تعبر عن الشرائح الاجتماعية المختلفة داخل المؤسسات وهي :

- **الاتجاه الشكلي**، وهو الاتجاه الذي يعني بدراسة الشكل المسرحي في مصر من خلال اعتبار النموذج الغربي للمسرح هو الصورة المثلى التي ينبغي محاكاتها، ويعبر عن هذا الاتجاه رشاد رشدي وسمير سرحان و محمد عناني، وفاروق عبد الوهاب.

- **الاتجاه التفسيري**، وهو الاتجاه الذي ينطلق من تفسير النصوص كميّار لتقييم التجارب المسرحية، ويعبر عن هذا الاتجاه كتابات محمود حامد شوكت، وشوقي ضيف، وعمر الدسوقي.

- **الاتجاه الاجتماعي**، وينطلق أصحابه من تصور أساسي

إلي نفسه في المرأة، فهو يقرأ في صورته ما يريد من خلال العناصر المتاحة، والأدوات التي يمتلكها الأديب . ودخول الأيديولوجيا إلي عالم الكتابة جعل الكتابة تتحول إلي أداة للدعاية والتزييف للحقائق وقلب الرؤية، بحجج واهية يختلقها المرء لكي يكتب المرء ما يريد عن قصد، ولذلك هناك بعض النظريات التي تري الكتابة مختلفة عن الكلام، لأن الكتابة مسئولية مشتركة بين الكاتب والقارئ، فالقارئ قد يستطيع أن يكتشف أن الكاتب يخدعه، ويلوي الحقائق ويقلب الأمور ويضللها بينما الكلام يقدم في صورة انفعالية لا تجعل المرء يمتلك تلك المسافة التي يمتلكها القارئ والتي تتيح له نقد ما يقرأه والحكم عليه، وذلك لأن نشاط القراءة فعل تأملي بينما الكلام فعل منخرط في الانفعال المرتبط بالمشيرات التي تحيط بنا أثناء الفعل .

وبنية الكتابة مختلفة بعض الشيء عن البنية الشفهية، فالقارئ يترجم العلامات البصرية إلي معان من خلال فعل التخيل بينما "الكلام" هو حديث مباشر نتفاعل معه حسب قربنا أو مدي انخراطنا في موضوع الحديث.

يعجز الخيال الأدبي عن تصور نهاية اللعبة التي تجسدها المذابح المعاصرة التي نسمع أخبارها في كل يوم، و التي أسهمت فيها التكنولوجيا العسكرية التي تقتل في ثوان قليلة سكان مدن بأكملها، دون أن يراهم من يقتلهم، فقضت علي الشفقة رغم أن الأعمال الأدبية قد أشارت إلي نوع من الفرع المقدس من جماعات تتكون خارج نطاق الصمت تشير إلي عظام الموتى وتجعلها رمزا في مواجهة الفضاء المرعب المخيف الذي يلف عالمنا وتلجأ إلي العنف للرد علي كل هذا، الذي يتمثل في التنظيم و البرمجة الآلية للموت الذي يسحق ملايين الأرواح بهدوء وبلا جلبة، وجعلت الوحشية شيئا عاديا تافها، ولذلك يمكن بسهولة اكتشاف السمات التي تميز عالمنا المعاصر :

- التوسع في استخدام التكنولوجيا بديلا عن الإنسان حتي في مجال العواطف البشرية والتواصل الحسي، و هذا واضح في آلات الجنس البديلة التي يتم إنتاجها في العالم الغربي الآن .

- التنظيم الآلي للحياة الإنسانية ( البرمجة ) وفق أهداف بعيدة عن الإنسان .

والأيديولوجيا التي سرت في إنتاجهم الفكري؟  
- هل قدم نقاد الاتجاه الاجتماعي في خطابهم النقدي نظرية ما عن المسرح ؟

وقد تبني الباحث أطرا ثلاثة في تحليله للخطاب النقدي وهي التأسيس والتجريب والتأصيل، وهي مفاهيم إجرائية في التحليل، بمعنى أنها تحول المفاهيم النظرية إلي جوانب عملية يمكن قياسها وتحليلها، ولعل تلك النظرة الوضعية (نسبة إلي الوضعية المنطقية) هي التي جعلته يمسك بتناقضات واضحة في الخطاب النقدي، لأنه حدد مجموعة من المعايير والضوابط المنطقية للاتجاه، ثم حلل النصوص من خلالها، دون أن يلتفت إلي تقديم تفسيره الخاص لظاهرة المسرح، وأعتقد أن هذا الكتاب يعتبر بداية لمشروع الكاتب الطموح في تقديم فلسفة فكرية للخطاب النقدي في الفكر العربي المعاصر، والكتاب من أهميته ينبغي التوقف عند تحليلاته للخطاب النقدي (٢٠).

السؤال الآن هو مستقبل الأدب والكتابة وأشكالها في عصر الاتصالات الراهن، وهل تصمد الكتابة لعصر هيمنة الصورة، التي تكتسح كل شيء بآبهار وطغيان كبيرين، لأننا في عصر الأقمار الصناعية والإنترنت، إن مفهوم الكتابة يتحدد في أي نص من خلال تحليل البناء التركيبي لهذا النص، لأنه يفصح عن إجابة عن سؤال صعب وهو لماذا نكتب ؟ فالأسلوب والشكل والوحدات الصوتية وبناءات المعنى والدلالة كل هذا يحدد لنا العالم الذي يريد الكاتب أن ينقله، وبالتالي يمارس تأثيره فيها، والكتابة هنا هي فعل لقراءة الوجود و القارئ يفعل نفس الشيء، لأنه يعيد بناء النص علي النحو الذي يساعده في تقديم فهمه الخاص للعمل الأدبي، ولذلك يري كثير من علماء الجمال المعاصرين أن الجهد المبذول في قراءة الرواية تساوي الجهد المبذول في إنتاجها رغم اختلاف طبيعة عمل كل منهما عن الآخر، فالنص لدي الفنان الأديب يقوم علي إرسال رسالة ما من خلال شفرة خاصة هي اللغة، وبالتالي فالمتلقي يقوم من خلال قراءته واستقباله لها بحل هذه الشفرة وإعادة تركيبها في سياق بنائي يسهم في كشف أبعاد جديدة لم تكن متاحة له من قبل.

والكتابة والقراءة كلتاهما عملية تشبه عملية نظر الإنسان

الحديث عن المستقبل والرخاء وسيلة لتبرير وتمير سياسات تضر الحياة وتقضي علي الأجيال، ولا تعمق التواصل بينهم.

- اختفي التواصل المباشر بين الأنا والآخر، أي من خلال الحضور الجسدي، إلي التواصل غير المباشر عبر وسائل الاتصال الجديدة التي صنعت ثقافة اتصالية جديدة مثل التليفون المحمول، مما أدي لظهور نوع جديد من المشاعر هو مشاعر الاتصالات، والتي يمكن عن طريقها خوض تجارب لا تقوم في جوهرها إلا علي الاتصال الحي، مما أسهم في خلق حالات جديدة للبشر لم يعرفوها من قبل عمقت من التوحد والعزلة، وصار من يفقد الحواس المتصلة بهذه التكنولوجيا مثل السمع والبصر معزولا عن الاتصال عبر هذه الوسائط الجديدة التي قلصت من التجوال الحيوي في الطبيعة، وأصبح الإنسان سجيناً لهذا العالم الجديد الذي لا بد من إبداع هوية جديدة له تجعل من استخدامه مجدداً للحياة ليس مدمراً لها.

### الهوامش

١ - جابر عصفور: تخلف النقد الأدبي، جريدة الأهرام ٢٠٠٨/٧/٢١

٢ - د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠ .

٣ - المصدر السابق.

٤ - كون، توماس، ترجمة شوقي جلال (١٩٩٢): بنية الثورات العلمية، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٨، الكويت، ص ٢٢٧ وانظر أيضا - الطويرقي، عبد الله بن مسعود (١٩٩٤): فينومينولوجية الاتصال الوجاهي، حويليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشرة ص: ٥٥ .

وانظر الخطيب، حسام (١٩٩٦): الأدب والتكنولوجيا جسر النص المفرع hyper text، المكتب العربي دمشق، حيث تناول معضلة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، ص ٢٠ .

٥ - علي، نبيل (١٩٩٤) العرب و عصر المعلومات، عالم المعرفة الكويت ص: ٢٩٧ .

٦ - ظهرت فكرة الوعي بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو في البداية ثم بعثت هذه الفكرة في شعر هولدرلين Holderlin وبعض الشعراء الألمان في القرن التاسع عشر، والوعي بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة،

- اللامبالاة الأخلاقية تجاه وحشية واستهلاكية الحياة المعاصرة.

- الحيادية الكاذبة والمفزعة البادية في طريقة التفكير التي تتخذ من ثقافة معينة المثل الأعلى للتفكير .

- حرب الإنسان ضد الإنسان تحت شعارات كاذبة، ولهذا يمكن اعتبار هذا العصر هو عصر الدعاية أو الشعارات التي تجعل الجماهير - سواء كانت متقدمة أو متخلفة - تسير و تمضي لما تريده مراكز السلطة و الهيمنة، وهي في حالة أسر لشعار ضبابي ومجرد و قصير، مما يجعل الجماهير في حالة عبادة للفكرة أو الصنم، التي تظهر عندما تندثر الحكمة التي حاولت الحياة والفطرة الإنسانية المحافظة عليها طوال تاريخها، ونبه الدين والفن الشعبي والفلسفة وخبرة الأجيال لهذه الوثنية المعاصرة، والتي حاولت طوال التاريخ أن تحافظ علي إبداع الهوية الإنسانية المتجددة من أجل استمرار الحياة، من خلال صيغة تعلم الإنسان كيف يعيش في وداعة مع نفسه ومع الآخرين، وكانت هذه هي البيئة المغذية التي تمكن الفرد من تحقيق تميزه وتقوده من خلال التواصل مع الآخر، و ليس من خلال العدوان بكل أشكاله الصريحة والرمزية.

- صار الإنسان لدينا غريباً عن منظومته الثقافية وتحولت الأعراف والتقاليد والتراث لبناء رمزي في نظر المتفكرين ينتمي لحقب تاريخية سابقة، بينما هو في الحقيقة بناء متجدد ومسئول عن استمرار الحياة بالشكل الإيجابي، وعندما تتحطم كل البناءات الرمزية التي تعبر عن الفطرة الإنسانية مثل الدين والفلسفة والحكمة الشعبية، وصيغ الحياة اليومية التي يصنعها البسطاء بحياتهم وتحمي الحياة من الاندثار، عندما يتحطم كل هذا سوف تبرز الكلمة بدون جملة مفيدة تؤدي للتواصل الإنساني، وبدون فكرة تجمع الأفراد المبعثرين الذين أصبح لا شكل لهم بعد أن ضاع منهم كل شيء، وتدفع الجميع إلي حالة من الهلع والخوف الدائم والكرهية لكل ما يهدد الذات الفردية داخل المجتمع الواحد، وصارت مصلحة الحزب أهم من مصلحة الوطن، ومداينة القوي العالمية علي حساب مصلحة الفرد البسيط الذي يبحث عن شروط الحياة، وصار شعار إعادة إصلاح المجتمع أهم من الاستماع لحكمة إبداع الهوية، وأصبح



١٨- بوكانان، آر.إيه، ترجمة شوقي جلال (٢٠٠٠) : الآلة قوة و سلطة : التكنولوجيا و الإنسان منذ القرن ١٧ حتي الوقت الحاضر، سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٥٩ الكويت ص ٢٥٤. يتضمن هذا الكتاب بعض التعريفات للتكنولوجيا، والحقيقة أن تعريف التكنولوجيا صعب، لأن التكنولوجيا مرت بثورات عدة غيرت من الطابع الأساسي لها، ولكن يمكن أن نعرفها بالإشارة إلي أهدافها و عصرها .

١٩- عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ .

٢٠- سامي سليمان الخطاب النقدي و الأيديولوجيا.

والضرورة هنا تعني شروط الحرية التي تتحرك وفقا لها، ونجد أن لفكرة الوعي بالمصير حضورا قويا لدي جورج لوكاتش وهي الفكرة التي استخلص منها الوعي الممكن والوعي المجرد، انظر في تفصيل ذلك رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدي جورج لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ .

٧- انظر في معارضة ميرلو بونتي للحرية المطلقة عند سارتر كتابه ( المرئي واللامرئي ) ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .

٨- بيبير بورديو ( الرمز والسلطة ) ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢ .

٩- نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التي تأتي من الغرب بحجة فهم العصر دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب في الآخر وبالتالي تفقد حريتها في إبداع ذاتها، وتقع في التبعية والتكرار والتقليد.

١٠- بيبير بورديو: الرمز والسلطة ص ٥٦ .

١١- السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .

١٢- المرجع السابق ص ٦٠ .

١٣- المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث في الحقيقة المطلقة، فهذا وهم، وإنما الذات هي التي تخلع ذلك علي الأشياء ولذلك يقول نيتشه " إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذي يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه، وحتى الذات فإنها ليست سوي اختلاف كباقي الأشياء الأخرى، إنها تبسيط يراد به الإشارة إلي القوة التي تصنع وتخلق وتفكر ".

١٤- بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة، انظر تفصيل ذلك في «مشكلة الحقيقة في الفكر الفلسفي» رسالة دكتوراه مخطوطة لفؤاد زكريا - جامعة عين شمس، وانظر أيضا : عبد السلام بنعبد العالي " أسس الفكر الفلسفي المعاصر " مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦ .

١٥- مطاع صفدي : إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية، بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .

١٦- " وأن تطلق الاسم هو أن تكون سيذا، هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع " ذكر نيتشه هذا القول في الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genealogy وذكره عبد السلام بنعبد العالي في كتابه : مجاوزة الميتافيزيقا ص ١٤٦ .

١٧- رايس، المرل، ترجمة طه محمود طه (١٩٨٤) : الآلة الحاسبة، المسرح العالمي، الكويت، و تقدم المسرحية نقدا للأوضاع التي خلقتها التكنولوجيا علي الإنسان، فالبطل يصبح مجرد ترس في ماكينة العمل الضخمة يحسب ويعد و يضيف في أرقام لا حصر لها بشكل آلي ص ٨ .





## السرد الجديد وتحولات المفهوم

د. زهور كرام  
المغرب

أولاً: السرد والأسئلة النقدية

تدخل الرواية العربية زمن التحول البنيوي منذ عقدين أو أكثر من الزمن، بفعل خصوبة حياتها السردية. يشخص ذلك التحول حالات التغير التي تعرفها السياقات الاجتماعية العربية، والتي أصبحت تغذي الرواية بإمكانات معرفية وفنية، وتخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعي والرؤى.

بدأ الوعي النقدي يشتغل في اتجاه البحث عن مظاهر التبدل في الحالة السردية، منذ تغير أفق انتظار القارئ، الذي تعود إستراتيجية معينة في تلقي النص السردي الروائي العربي. وهي إستراتيجية تولدت عن إيقاع اشتغال السرد في النماذج الروائية العربية التي جعلت الحكاية تتحقق روائياً، وفق نظام يجعل من الحكاية حالة تخيلية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة. بناء على نظام العلاقة بين المؤلف **Auteur** باعتباره ذاتاً واقعية ملموسة تؤلف الكتاب، ولا تسرده وتبقى خارج مجال النص **Texte** وبين السارد **Narrateur** باعتباره تقنية سردية ليس إلا، تقوم بوظيفة حكي الحكاية، وجعلها تتحقق نصياً، ويمكن لشخصية تخيلية أن تقوم بوظيفة السرد، لكن ذلك يدخل في إطار نظام السرد ككل الذي يحكمه منطق الجنس الأدبي. أنتجت هذه الإستراتيجية السردية سارداً يتدبر شأن القصة من زاوية رؤيته الخاصة، المتحكمة في خيوط القصة، من خلال السرد الأفقي الذي ينتج بدوره قارئاً محافظاً على صمته السردية، لكونه يتلقى القصة بإيقاع خطي، ويتموضع في زمن انتظار ما سيحكيه السارد. انعكس هذا الوضع العلانقي على مفاهيم عديدة، تشتغل لإنجاز الحالة السردية للجنس الروائي. من بينها مفهوم الحدث الذي يأتي مكتملاً ضمن بنية القصة. والحكاية التي تصبح لها محطات من التلقي، تبدأ عقدة وتنتهي تلاشياً سردياً، يحقق إشباعاً لدى القارئ الذي ينتظر نهاية، تكون في غالب الأحيان سعيدة أو لها علاقة بقيم إيجابية. والسارد العالم بكل شيء، والموجود في كل مكان. والمؤلف الذي قلما يطرح سؤالاً، نظراً لكون وضعه السارد المتحكم في شأن القصة، يضعف السؤال لأنه يمنح الحكاية المكتملة.

ولكنه ينتمي إلي مختلف الأشكال التواصلية الشفوية أو المكتوبة. إنه يظهر في كلام المتكلمين، وتبادل الكلام، وفي وسائل الإعلام، بل يمكن اعتباره حالة بيولوجية ستظل ترافق الإنسان الذي يوجد باستمرار في حاجة إلي التبليغ والحكي والسرد. ولذلك، فالسرد ليس ثابتاً، أو مغلقاً في وضعيته وطريقة اشتغاله، لأنه مرتبط بأنظمة عديدة من أهمها الموقع الذي من خلاله يتم إنجاز السرد، وموقع المتلقي. فحكاية الراوي الشعبي مثلاً ليست حكاية واحدة، ولكنها تتغير بتغير طريقة سردها، فالراوي يسرد حكايته شفها وهو في علاقة مباشرة مع الجمهور المستمع، وكما تغير نوع الجمهور، وتغيرت جلسة الراوي، تغير إيقاع السرد.

السرد حالة متغيرة في علاقة بنوعية مع عناصر متداخلة.

٢- انطلاقاً من الزمن التكويني للجنس الروائي، فإن الرواية جاءت من رحم التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن واقع أزمة الفرد، وبالتالي فقد عبر ظهورها عن زمن التحولات التي عملت الرواية علي سرده وفق نظام العلاقات بين مكونات المجتمع. ولعل الوضعية الذي أدي بالناقد الروسي ميخائيل باختين إلي اعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تأخذ شرعيتها من استمرار انفتاحها علي المحتمل في التبدلات الاجتماعية. وهو وضع يجعلها قادرة علي تبني كل جديد داخل منطقها، واستثماره من أجل جعله مكوناً روائياً، يتعزز به نظامها. وهذا ما جعل من الرواية جنساً أدبياً حيواً. من هنا، يمكن اعتبار الجنس الروائي باعتباره جنساً سردياً، حالة سردية تعيش التغير والتحول باستمرار، بفعل استثمارها لمختلف تطورات الحالة السردية في الأشكال التواصلية المختلفة. وكما تغيرت الوسائط التواصلية، تغير إيقاع التواصل العام، ومعه تغيرت حالة السرد.

٣- إن هذه الاختلافات التي نلمسها بين نصوص تبني الحكاية بشكل مختلف سردياً في التجربة العالمية، وليس فقط العربية، عن نصوص روائية عودتنا علي نظام معين للحكاية، سواء في شكلها الأفقي مع النموذج الكلاسيكي والواقعي، حيث الحكاية تسرد وحدة متكاملة، أو في شكلها التجريبي مع النصوص التي تنزاح عن هذا الشكل، من

لقد أنتجت هذه الحالة السردية شبه اطمئنان، لدي القارئ الذي كان يرافق السارد وهو يسرد الحكاية من البداية إلي النهاية. غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما تلاشي، وخرج القارئ من سلطة الحكي المبرمج بواسطة السارد العالم، عندما تغير إيقاع الحالة السردية، وتحول منطق السرد، وتلاشت القصة، ودخلت أصوات عديدة ومتناقضة داخل مجال النص، تنجز الكلام الروائي، وتحقق للنص حالته السردية بناء علي موقعها، ورؤيتها الخاصة. كما انفلت الزمن من سلطة الحكي الأفقي، وأصبح الوضع السردى الروائي وضعاً سردياً متعدداً من حيث الإنجاز السردى. عمل هذا التحول في بنية السرد علي تنشيط أسئلة من وحي الممارسة السردية التي باتت تعرف تحولات في منطقها. وظهرت أسئلة من مثل: من يكتب؟ من يسرد؟ من يتكلم؟ من يري؟ من يؤلف؟ من ينجز الفعل الروائي؟. وهي أسئلة وإن كانت قد رافقت زمن تكون الجنس السردى الروائي، غير أن طرحها مع التحول السردى خاصة، فيما عرف بالرواية الجديدة، كان وراءه هذا التحول الذي عرفه نظام السرد في إنتاج الرواية مما جعل مفهوم الرواية الجديدة يظهر في النظرية السردية الروائية.

اشتغلت نظرية السرد الروائي علي هذه الأسئلة، التي انبثقت من داخل الإنتاجية التخيلية الروائية. وجاءت الطروحات النقدية متعددة ومتنوعة، تنوع الحالة السردية في الجنس الروائي. وبدون الدخول في مجال النظرية السردية، نشير فقط إلي الناقد الفرنسي Gérard Genette الذي يري بأن كل حكي Récit يتضمن بالضرورة جزءاً من تشخيص الأفعال والوقائع، والذي يعني السرد Narration. وجزءاً يهتم بتشخيص الأشياء والشخصيات، والذي يعني الوصف Description؟ وقد حظي السرد باهتمام نقدي مهم، نظراً لكونه يشكل منطق القوة في تحقيق الفعل الروائي.

- لماذا يعيش السرد تحولات في طرائق اشتغاله؟  
- هل تغير السرد يؤدي بالضرورة، إلي الانتقال إلي حالة سردية جديدة ومن ثمة إلي نوع أدبي جديد؟  
للاقترب من هذه التساؤلات نقترح الملاحظات التالية:  
١ - لا ينتمي السرد في جوهره فقط إلي المجال الأدبي،



النصي الروائي.

٥- لا يقوم الجنس الأدبي علي معيار ثابت، إنه في علاقة بنيوية دائمة مع تجدد السياقات، ولهذا فهو يختلف من مجتمع إلي آخر. إنه حالة ثقافية بامتياز. وهذا ما يجعل الرواية تتغذي من التحولات التي يعرفها الإنسان في علاقته بذاته، وبالعالم من حوله. وفي الوقت نفسه تصبح الرواية شكلا من أشكال التفكير في هذه العلاقة. هذا ما يجعل من وصف النص الأدبي، وصفا للجنس الأدبي علي حد تعبير TODOROV تودوروف.

إن ما يحدث في تركيبة الجنس السردى الروائي ، ليس إذن، تجاوزا لمنطقه القادر علي استيعاب التحولات التي تعرفها العلائق الاجتماعية، والمسألة مفهومة بالرجوع إلي زمن تأسيس الرواية التي انبثقت من رحم الأزمان والتحولات وتمكنت من تشرب ذلك باختلافاته وتناقضاته والتباساته، وحولته إلي نظام دال. إن الذي يحدث هو تغيير في نظام ترتيب البيت الداخلي للنظام السردى. وذلك انسجاما مع التحول الذي تعرفه المواقع في علاقتها بالمواضيع. عندما أخذت الذات موقع الفعل والحكي، وجعلت موضوع الحكي والفعل هو الذات نفسها، فإن رؤيتها للأشياء تغيرت، وانعكس ذلك علي اللغة والحدث الذي أصبح حالة، والموضوع الذي تحول إلي رغبة. يؤدي بنا هذا الترخيص إلي إمكانية الحديث عن مبدأ التنوع السردى داخل الجنس الروائي. وهو تنوع بدأ التصريح به من خلال مجموعة من التعيينات التجنيسية خاصة في التجربة المغربية.

**ثانيا: مظاهر التحول السردى في الرواية**

يتجلي التحول السردى في الرواية في مظاهر عديدة، ومتنوعة تبعا لطبيعة اشتغال الحياة السردية في المجال النصي، نقف عند مظهرين اثنين يشخصان هذا التحول بشكل واضح:

**١- الحكاية من الاكتمال إلي التشظي**

تبنى كثير من النصوص روائيتها من عنصر تجاوز المؤلف في الحياة السردية في النص العربى، فإذا تعودت الذاكرة المقروئية تلقي الرواية حكاية مكتملة ، لها مقومات منطق العلاقات بين الشخصيات والأفعال، مما جعل

خلال تدشين الاختراق وجعل النص أكثر انفتاحا علي التعدد في الأصوات المتكلمة والساردين، وفي اللغات وأنماط الوعي، وحضور الحكاية مجزأة ومتشظية سرديا.. إن هذا الاختلاف لا يعبر عن قطيعة مع نظام الكتابة الروائية، كما لا يشكل تناقضات حادة بين أنظمة صنعة النص الروائي. فالرواية لا تعيش الثبات ، وإنما تتغذي من منطق التحول، انسجاما مع علاقة الفرد بالمجتمع والواقع. إذن، الذي يحدث مع هذه التحولات ليس تناقضات حادة ، وإنما هي اختلافات تمس نظام توزيع مكونات بناء الحكاية الروائية بسبب تغير إيقاع السرد.

**٤ - يتغير إيقاع السرد تبعا لتغير مواقع الساردين، ووضعية السارد، والذوات المتكلمة داخل النص الروائي.** كما يعرف النص السردى تحولات في نوعه الأجناسى، بناء علي وضعية المؤلف في علاقته بالمجال النصي. مثلما بدأنا نري في نصوص كثيرة تبدأ سير ذاتية في افتتاحها السردى، وفي إعلان المؤلف عن رغبة توثيق سيرته، ثم يحدث التحول السردى باتجاه الحالة الروائية. أو كما نجد في نماذج "السير روائي" والتي باتت تعين كثيرا من النصوص العربية، بعضها يصرح بهذا التداخل الأجناسى في غلاف النص كما نجد في نماذج مغربية كثيرة منها علي سبيل المثال الضريح (١٩٩٤) للكاتب عبد الغني أبو العزم الذي جاء بتجنيس "سيرة ذاتية روائية". وهناك نصوص تنتمي سرديا إلي هذا النوع الروائي، غير أنها تحافظ علي تجنيسها المؤلف /رواية، ونلتقي بهذا النموذج في نصوص عربية كثيرة، علي سبيل المثال، رواية الكاتب البحريني أمين صالح "رهائن الغيب" (٢٠٠٤) التي تفتح علي تمظهر سير ذاتي تشخصه إشارات إعلانية واضحة سرديا، لكن، البعد الروائي يفتت السيري ويحل محله. غير أن الوضعية البنائية لهذا النص تجعله سيرروائي تبعا لتكونه الداخلي.

تطرح هذه النماذج التي تأتي في علاقة جديدة مع المؤلف باعتباره ذاتا سردية، تدخل مجال النص بقوة الحضور السردى، سؤالا أساسيا، يتعلق الأمر بالوضعية الأجناسية لهذه النصوص، مع ما يترتب عن هذا السؤال من أسئلة تجدد النقاش حول من ينتج الفعل السردى في المجال



بالسياق الاجتماعي والاقتصادي، إنها وضعيات اجتماعية تحرر اللغة كما تحرر شكل الكلام ومعجمه. ينتمي هذا النص إلي عينة النصوص التجريبية التي تخرج القارئ من المتلقي للحكاية، إلي صانعها من منطلق المشارك في تفعيل الحياة السردية، التي لا تستقيم إلا بتفاعل القارئ معها.

نص حركي في زمنين متباعدين، يحكي ضمن الماضي لكنه يدخل الواقعي والراهن، ويحقق عبر منطق السرد حواراً بينهما. ولعل الإشارات الحاضرة في الزمن الراهن هي التي تذكر القارئ بأن الحكيم، وإن اعتمد نصوص الذاكرة فإن مآلها الزمن الحاضر. سارد النص سارد غير يقيني، يجعل الحكاية تفتح علي تعددية التبليغ، سارد يشك في كل الأصوات والرهانات. وهو وضع سردي سمح بدمقرطة السرد الذي كان وراء تدمير عينة من السلط الفكرية والاجتماعية والتاريخية، فابن خلدون مثلاً أخرجته الحياة السردية في نص "المشروط" من موقعه الفكري التاريخي، وزعزعت وجوده عندما جعلت تمثاله يهتز، والقلم يهاجمه "كان ابن خلدون الحزين قد ترك كتابه وانشغل بفلي القمل الذي هجم علي لحيته منذ أن أغلق الشارع، وهجره المصورون والسياح" (ص ١١٠)؟ كما سيتخلي ابن خلدون عن عمامته "لذلك قررت وزارة الثقافة والمحافظة علي التراث نزع عمامة ابن خلدون تصحيحاً للتاريخ واحتراماً لرجل خدم البلاد والعباد" (ص ١١٢) (التشديد في النص وليس مني) السارد لا يحاكم هنا الفكر الخلدوني، وإنما قراءات الفكر الخلدوني، تلك التي صنعت منه تمثلاً جامداً.

كما يعرف النص التجريبي تحولات سردية مختلفة، فبعض النصوص قد يوهم أفقها السردية بانتمائها إلي النموذج الكلاسيكي لكون الحكاية تسرد بطريقة متتالية، تجعل من الحكاية جوهر السرد وأفقها المنتظر، ولكن طريقة التشخيص تعبر عن شكل جديد في تبليغ الحكاية، مثلما نجده مع رواية الكاتب المصري سعد القرش "أول النهار" (٢) التي تعطي الانطباع بأنها رواية ذات بعد أفقي، نظراً لاعتمادها علي نظام تسلسل أحداث القصة. إلي حد أننا نشعر أحياناً بنوع من التوازي بين زمن القصة

كثير من النصوص حاضرة بقوة في الذاكرة بحكاياتها وقصصها، فإن النص الروائي العربي شهد انزياحاً عن عنصر اكتمال الحكاية، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال علي الخطاب السردية الذي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، وهو ما عرف في الدرس النقدي بالتشظي الحكائي أحياناً، وبالاكتمال الحكاية أحياناً أخرى. وهو مظهر شخصته كثير من النصوص ابتداءً من منتصف الثمانينيات من القرن العشرين. نذكر علي سبيل التوضيح رواية الكاتب التونسي كمال الرياحي "المشروط" (١) التي تأتي عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها، فطارت في السماء وفقدت أصلها، وأعاد سارد الرواية وضعها في نظام مغاير، فجاءت غريبة في القراءة الأولى، صعبة من حيث لم شتاتها، وجمع أطرافها.

غير أن قراءة المنطق السردية للنص، تعبر عن مستوى آخر من الاشتغال علي مستوى الحكاية.

يتشكل النص من قصاصات حكاية سردية، ومن أخبار صحفية، ونصوص مفكرين، وهو تشكل يتم عبر أزمنة يتعالق فيها الماضي بالحاضر. نص يفتح علي مشاهدات متنوعة. يحدث أحياناً الانفلات من الحكاية، لكن الوصال السردية سرعان ما يعود بفعل كون كل حكاية تأتي مشبعة بذاكرة الحكاية السابقة. هناك ما نسميه بالإشباع السردية ليس علي مستوى الحكاية، إنما علي مستوى الخطاب التشخيصي للحكاية.

كل حكاية تذكر بالحكاية السابقة، إنه نص غير مقيد بالخط الأفقي للحكاية بل إن الحكاية تنتعش من هذا الامتلاء القصصي وبالساردين/ الرواة الذين يخرجون من زوايا المقاهي أو مقاعد الحافلات أو أروقة الكتب. تنتعش الحكاية بنوعية الشخصيات المهمشة في الواقع (المومس/ العاهرة...)، والتي تصبح لها وظيفة في تفعيل الأحداث. ولعل دخول هذا النوع من الشخصيات إلي المجال السردية، يحرر المجال من سلط راسخة في الملفوظ ونوعية الخطاب، وطريقة التبليغ والترميز. إن الشخصية الروائية تدخل إلي المجال السردية صاحبة ملفوظ ولغة وصوت ونمط من الوعي، وكلها وضعيات ذات علاقة

Temps de Histoire و زمن الخطاب Temps d Discours. يدعم هذا الانطباع الأولي هيمنة السارد بضمير الغائب.

غير أن تكسيرات سردية تحدث في زمن القصة ، لكن بشكل سردي مرن ولين، منها تلاشي منطق السببية الذي يدعم نظام القصة في النمط الكلاسيكي. لأن الأحداث لا تخضع لمنطق تطور الأحداث، بقدر ما يتداخل العنصر الغيبي في تصريف الأحداث، فيساهم بدوره في خرق منطق تعاقد الأحداث وتسلسلها مثلما وجدنا مع مفهومي النبوءة والموت اللذين لعبا دورا بليغا في مسار الأحداث، وإقامة علاقة توتر مع القصة. وحضرا في التركيب السردية في مستوي عنصر العجائبي الذي وجدناه يمنح للنص الروائي التجريبي العربي بعدا من الترميز المفتوح علي الدلالات.

نلتقي في رواية سعد القرش " أول النهار" بمحكي عام يتناول سيرة حياة الحاج عمران وأسرته. ثم هناك محكيات تولدت عن اشتغال العنصر الغيبي ( النبوءة)، نتجت عنها تحولات في مسار اشتغال المحكي العام بالإضافة إلي ظهور محكيات جديدة مثل محكي هند. إن توليد المحكيات بفضل العنصر الغيبي خرقت منطق السببية، وأجهضت قانون التسلسل السردية، وغيّرت موقع القارئ الذي لم يعد منتظرا لما سيحكيه السارد، ولما سيؤول إليه المحكي العام الخاص بحياة الحاج عمران، بقدر ما أصبح قارئاً مرنا في علاقته مع الحكاية. قارئ ينتظر كل الاحتمالات التي قد توقف تدفق المحكي العام، وتحول المحكيات الصغرى إلي محكيات كبرى.

لقد انعكس هذا الوضع التركيبي السردية علي تقنيات التبليغ ، حيث هيمنت عناصر التكثيف التعبيري، والتلخيص المركز والمقتصر والذي لا يسمح بخلل في التواصل مع أحداث القصة. كما أن اللغة حضرت موضوعا للتشخيص الروائي، وليس فقط وسيطا سرديا لحكي القصة. إنها لغة مركبة، مشبعة بتنويعات لغوية تنتمي إلي سياقات مختلفة (اجتماعية، دينية، تراثية، تاريخية...)، بهذا الشكل اللغوي تم تجاوز السارد بضمير الغائب، عبر ملفوظات السياقات

الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد، وتوجهها وتتجاوزها و تقلص سلطتها في تدبير شأن القصة. إن قراءة "أول النهار" قد تمنح بعض الانطباعات الأولية بوجود حكاية مكتملة. يتوفر السارد العالم والمتواجد في كل مكان علي خيوط فصولها، غير أن منطق اشتغال السرد يزيح الوعي النقدي عن هذه الانطباعات، ويجعلها رواية تبحث عن زمن تكون حكايتها، بناء علي نظام ترتيب حياتها السردية. وهذا ما يعزز دور القارئ الذي سرعان ما يجد نفسه يتخلى عن دور المتلقي، إلي دور المتفاعل والمنتج لحكاية مفتوحة علي احتمال اشتغال منطق الغيبي. إنها لعبة سردية باتت تشخص كثيرا من النصوص العربية، حين تصرح بالقضية الأساسية في المظهر السردية العام، لكنها تتخلى عن القضية، لتدخل عالما آخر يتحقق نصيا ، مثلما يحدث مع نص الروائي المغربي سعيد علوش "تسانو ابن الشمس ملعون القارات"(٣) فهناك تصريح بالقضية الجوهرية لزمن الحكاية، ولكن طريقة السرد انزاحت عن الأفق المصرح به من قبل الكاتب Ecrivain / وحكت الرواية شيئا آخر له علاقة بمكونات الحياة السردية التي شكلت هوية النص الروائي.

يعلن الكاتب Ecrivain قبل النص، عن طبيعة الحكاية التي تتعلق بقصة أول مهاجر مغربي إلي أمريكا في القرن السادس عشر. أول مغربي تطأ قدماه فلوريدا. يعزز الكاتب محتوى الحكاية بمعلومات إضافية تخص الأمكنة والقارات التي عبرها المهاجر المغربي، قبل الوصول إلي أمريكا. (ابن أزمور دكالة- رحل إلي البرتغال ذبيع إلي الإسبان ذ رافقهم إلي أمريكا ذ كان الناجي الرابع من بين ستمائة بحار ذ أطلق عليه المؤلف تاسانو ذ لقبه الإسبان استبانيكو ذ نعتة الهنود الحمر ابن الشمس ذ احتفلت به أريزونا في ذكراه الخمسمائة- ملعون قارات) إفريقيا/ أوروبا/ أمريكا) ذ قطع الهنود الحمر أوصاله إلي سبعة أطراف وزعت علي سبع مدن).

يقدم الكاتب مجموعة من المعطيات التي تحدد طبيعة الحكاية، بشكل يعطي الانطباع بالبحث عن مفقود. يتأسس التصريح علي الاعتقاد بإمكانية تجميع شتات

الضمير، مثل الاستيقاع علي وزن الاستفعال الذي يعني به "نزوع النص إلي مضارعة الواقع واستلاحة الحقيقة في شكل أقرب ما يكون إلي البوح الأطوبيوغرافي" (٥) والاستخيال يقصد به الناقد "توسل نفس النص بوسائط بلاغية واحتياالات أسلوبية... من أجل كبح هذا البوح الواقعي" (٦) ثم التخطيب، وهو مجموعة من الإجراءات التلفظية التي تسمح بضمان عملية العبور الرمزي من الواقعي إلي الخيالي، وهو ما يعرف عادة في النظرية الروائية بالخطاب Discours.

لا يتعلق الأمر في هذا المقام التجنيسي السرد، بما يصطلح عليه بالسيرة الذاتية، حيث ضرورة توفر نسبة من المطابقة بين المؤلف والسارد والشخصية، مع اعتماد المرجعية الواقعية في عملية الإسناد التخيلي، وإنما صيغة هذا المحكي الذاتي تطرح النقيض من خلال اعتماد المرجعية التخيلية باعتبارها سندا لتشخيص وإدراك الحالة الواقعية.

إنه وضع تركيبي نلتقي به في كثير من النصوص حتي تلك التي تأتي تحت تجنيس رواية، غير أن نظامها السردية يحيلها إلي نوع ما نسميه بالمحكي الذاتي مثلما وجدناه مع نص الروائي المغربي عز الدين التازي "امرأة من ماء" (٧) حيث يتماهي السارد مع المؤلف، أو المؤلف مع السارد ليحكي النص حكاية الذات المأزومة بسبب وضعيتها مع ذات أخرى (زهرة / الزوجة)، وحكاية فضاء طنجة التي تصبح هي الأخرى ذاتا مأزومة.

تسرد حكاية "امرأة من ماء" بطريقة مونولوجية، تجعل الحركة ممكنة في التذكر، وتحول الحدث إلي حالة تتحكم في مصير الشخصيات والأزمة واللغة.

ينطلق الحكي في «امرأة من ماء» من إحساس الذات بالفراغ، وهو فراغ من طينة الفراغ الوجودي، يدفع هذا الفراغ باتجاه البحث عن معني وجود الذات.

"امرأة من ماء" حكي ينساب مع خطوات السارد في شوارع وأزقة وأحياء طنجة، ومع يقظة الذاكرة. تحاور الذات هنا ذاتها بشكل مباشر عبر المونولوج الداخلي، أو من خلال استحضار ذات الآخر (زهرة / الزوجة). لكن في النهاية يركز السرد تبثيره علي الضمير السارد الذي

الحكاية التي توزعت بين ثلاث قارات سردية، وتبريرها حكاية عبر إعادة حكي الحكاية رواية. إن إعلان الحكاية قبل النص مع ما تحمله من إغراء الاكتشاف، هو العنصر الضامن للوصال مع نص يطرح صعوبة القراءة المسترسلة بحكم اعتماده علي سياقات خارجية، تتطلب من القارئ التفاعل الوظيفي معها. لهذا، فإن الرواية وإن أعلنت عن حكايتها قبل الشروع السردية في احتواء الأفق التكويني للحكاية، فإن المحكي تنكر للحكاية كانشغال وحيد سرديا، وكسر البرنامج التعاقدية بين الكاتب والقارئ وخرق السرد أفق انتظار القارئ، دون أن يحدث شرخا في القراءة أو يتعطل فعلها، بل حول القراءة إلي ممارسة إنتاجية للنص من خلال إنتاج حكاية غير مرئية، حكاية تنبني من ملفوظات وخطابات الساردين الذين يدخلون المجال النصي في رواية علوش من باب التاريخ والتراث والدين والجغرافيا والفقه والفلسفة، والذين يغادرون مجالات انتمائهم وينخرطون في السرد التخيلي، إذ يحولهم السرد إلي ساردين متخيلين، يعيدون حكاية نصوصهم عن طريق المناظرة التخيلية، التي معها يتلاشي سؤال البحث عن أول مغربي هاجر إلي أمريكا كما ادعت الرواية في مشروعه.

### ٢- دخول المؤلف إلي مجال النص

أحدثت تركيبة بعض النصوص الروائية لبسا في سؤال التجنيس. وذلك عندما بدأت ذات المؤلف تظهر بكل وضوح، مع إعلان صريح في مجال النص، ومنطق التخيل. أو بعدما ارتأي بعض الروائيين تجنيس نصوصهم بغير المتعارف عليه في التقليد الكلاسيكي (الرواية)، واستبدلوا ذلك التعيين بمصطلح آخر مثل المحكي والمحكيات والتخيل الذاتي مثلما فعل الروائي المغربي محمد برادة في نصه "مثل صيف لن يتكرر" (١٩٩٩). ولعل جوهر التحول السردية في هذا المقام التجنيسي يتعلق بما سماه الناقد المغربي الدكتور رشيد بنحدو بـ "هذا أنا- هذا غير أنا"، وذلك في معرض دراسة له تحمل نفس العنوان (٤). ويبدو أن المتغير هو حالة الضمير السارد الذي يأخذ بعدا واقعيًا وآخر تخيليًا. وقد عمل الناقد بنحدو علي توليد بعض المصطلحات الإجرائية لإدراك وضعية هذا

#### تركيب استنتاجي

لا شك أن هذه التحولات السردية التي تعرفها تجربة الممارسة الإنتاجية الروائية في الزمن العربي الحديث، تنتج مجموعة من المفاهيم والدلالات، يمكن استنتاج بعضها علي شكل نقط:

- يعرف مفهوم السرد تحولات، من واقع تجربة الممارسة الروائية العربية. وهو بهذا يعكس دور التجربة الروائية العربية في تطوير منطق الجنس الأدبي، بناء علي شروط سياقاتها التاريخية.

- استعاد مفهوم التخيل الروائي باعتباره فعل تحويل المادة إلي حالة متخيلة، راهنيته بسبب التحول السردية الذي باتت تعرفه كثير من النصوص الروائية العربية، والتي جعلت ضمير أنا يحضر بقوة سردية.

- تعمل النصوص السردية الجديدة علي تنشيط سؤال الجنس الأدبي من خلال راهنية سؤال التخيل.

- تشخص الحياة السردية المرنة في التجربة الروائية العربية الحديثة، حالات التحول التي تعرفها المجتمعات العربية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا.

- تؤكد التجارب الروائية العربية، والتي باتت تطرح شرعيتها من طبيعة بنائها للحياة السردية لنصوصها مسألة كون الجنس الأدبي (ومنه الروائي السردية) مسألة ثقافية ذات علاقة بوضع المجتمع ونوعية التفكير والإدراك.

- تجدد النصوص الروائية علاقتها بالنقد، وتحفز هذا الأخير علي تنشيط أسئلته، وتطوير أدواته من أجل علاقة متوازنة بين اللحظة الإبداعية ولحظة التفكير.

- إن تنوع تركيبة التجارب الروائية العربية انسجاما مع مبدأ اختلاف السياقات المحلية، يحول الروايات إلي مراجع لاشتغال النقد.

#### الهوامش

- الرياحي (كمال): المشروط (من سيرة خديجة وأحزانه) عيون المعاصرة- دار الجنوب للنشر، الطبعة الأولى: ٢٠٠٦ .

٢- القرش(سعد): أول النهار، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة

يلتقي فيه الواقعي/ المؤلف والتخييلي/ السارد، وينتج عن هذا الملتقي رؤية سردية تعطي للنص بعده التجنيسي في إطار محكي ذاتي Auto- récit. تعرف بعض النصوص الروائية حضور إشكالية هذا الضمير بطريقة مغايرة عما سميناه بالمحكي الذاتي. نلتقي بشكل تجنيسي آخر، يندرج بدوره ضمن التحولات السردية التي يعرفها الجنس الروائي، ونعني بذلك تلك النصوص التي يلتقي فيها السيري بالروائي كما في رواية الكاتب البحريني "أمين صالح" رهائن الغيب" (٨) حيث تذهب كثير من الإعلانات السردية إلي الإفصاح عن انتماء تجربة الافتتاح النصي لرهائن الغيب إلي السيرة الذاتية، بعضها جاء مدخلا تشويقيا لإمكانية سرد سيرة حياة "والحلي بي كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدر من رحم الصدفة، وكنت أروض حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بيدين من صلصال". (ص ١١). وبعضها مصرح به عبر الحكاية، نستخرجه من محكيات ضمير المتكلم "أنا"، الذي يفصح عن رغبته في حكي الطفولة وإحياء الذاكرة". وحמיד هذا هو الصغير الذي كنته في الزمن الراكض نحو مشارف الصبا، خارجا من مهب الطفولة، ومعه تتراكم منازل تشغل حجراتها شهوة إلي المصادفات". (ص ١٢).

كما تجتهد الكتابة السردية في هذا النص في تحديد تمظهرات السيرة الذاتية، من خلال تعيينات خطية، تميز مقاطع السيرة بضمير المتكلم، عن غيرها من مقاطع السرد بضمير الغائب. فتأتي بسمك غليظ، ولون أقرب إلي السواد الداكن، و بطريقة مختلفة في برمجة علي الصفحة. إلي جانب كونها مقاطع تحتفي بمشاهد الطفولة وشغبتها، وتركز علي توثيق سيرة أمكنة وأزمة ذات علاقة بسيرة الضمير السارد ورفاقه.

وهي مقاطع سينطلق بها النص لتبدأ في الخفوت تدريجيا مع امتداد السرد، وانخراط ضمير الغائب في الحكي، لتتلاشي مع نهاية النص.

إنه وضع يثير مسألة العلاقة بين السير ذاتي والروائي في نص "رهائن الغياب" وهذا التجاذب بين الضميرين/ المتكلم والغائب في تجنيس النص، هو الذي يمنح للنص هويته السردية ضمن نوع السيرروائي.



- الأولي: ٢٠٠٥ .  
علوش ( سعيد): تاسانو ابن الشمس ملعون القارات، دار أبي رقرق  
للطباعة والنشر، الطبعة الأولى: ٢٠٠٧ .  
٣- بن حدو ( رشيد): هذا أنا- هذا غير أنا، دراسة (من ص ٣٢  
إلى ٤٤) ضمن كتاب جماعي: الشكل والدلالة، قراءات في الرواية  
المغربية.  
٦٥ : المرجع السابق، ص: ٣٣ .
- ٥- منشورات نادي الكتاب بكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى:  
٢٠٠١ .  
٧- التازي ( عز الدين): امرأة من ماء.  
٨ - صالح(أمين): رهائن الغيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،  
الطبعة الأولى، ٢٠٠٤





## الكاميرا – لسان سردي وفعلها في تكوين المتن القصصي

أ.م.د. حمد محمود الدويحي  
العراق

إن الكاميرا تمثل كيفاً تعبيرياً حاضراً في هوية التكوين القصصي ، وذلك لأمرين أساسيين قارئ في بنية أية عملية تستهدف تشكيل موضوع ما ، وهما : -

• الأول : \_ التقارب الشديد في علاقة العمل بين العين البشرية والكاميرا ، فالعين هي التي تطبع الأشياء على الشبكية ومن ثم تعرض عملية التشكيل هذه الأشياء في شريط تعبيرى ، وكذلك هو عمل الكاميرا فهي التي تطبع الصور على شريط السيلوليد (١).

• الثاني : \_ وهو أمر يخص القصة العربية أكثر من غيرها ، وهو أن فن القصة ظهر \_ بشكله القصصي كفن \_ في الوسط الأدبي العربي بعد ظهور فن السينما ، الأمر الذي جعل للمرئي من محكي القصة مرجعاً تشخيصياً \_ وهو طريقة العرض الفلمي \_ يكون حاضراً بشكل ضمني خلال لحظات الكتابة .

ومما يعزز هذين الأمرين هو الشبه الكبير بين السينما وفن القصة والذي ينتج عن معادلة السرد والموضوع .. أما كيفية السرد وعرض الموضوع فهما عبارة عن تنوعات في طرح القص من قبل هذين الفنين . وتبقى عملية الإفادة من الفن السينمائي قيد فاعلية القصصية التي ينحوها القاص ، والتي يدل عليها عن طريق توجيه ملفوظه وترتيب مفرداته وفق النحو السينمائي كتشكيل اللقطات وعمليات المزج والقطع والانتقال وما الى ذلك .

إن تشغيل الكاميرا في المتن السردي يعني \_ قبل كل شيء \_ استهداف القصد بشكل مرني ، بغية رفع إحساس المتلقي بالمسرود ، وتتمكن من تنفيذ استهدافها هذا عن طريق سلوكها الذي تقوم به لصناعة اللقطة . فهي بهذا السلوك إنما تقدم اللقطة على أنها حرف سينمائي متبدل بحسب نغمة التجويد لهذا السلوك . فالكاميرا هي التي تقوم بتصوير الكل بواسطة تجزئته باللقطة ، وبذلك (تأخذ اللقطة معنى مزدوجاً : إنها تدخل الاستمرارية والتقطيع والوزن الى الزمان والمكان ..

بمثل هذا التمتع في حركة الكاميرا وظف القاص المعاصر هذه الآلة لساناً سردياً ينقل فعاليات التلقي من المتلقي / قارئ ، إلى المتلقي / مشاهد .

وفي قصة (الشفيع) للقاص (محمد خضير) (٩) نجد توظيفاً واعياً لهذا اللسان السردى ، حيث تنقسم \_ حسب طبيعة الأداء السردى الملحوظة على هذه القصة \_ إلى فصلين ، يهيكل الفصل الأول عبر سبعة مناظر تتكفل \_ فيها \_ حركة الكاميرا بتحديد زوايا المنظور السردى ، ووجهة النظر في هذا الفصل \_ حسب تعريف بوريس أوسبنسكي \_ تقوم على تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك (١٠). في حين تتمتع الكاميرا \_ في عموم الفصل الثاني \_ بحركة مفتوحة تنتظم مع حركة السرد .

يضعنا القاص منذ المنظر الأول في الفصل الأول للقصة ضمن مسار صوري يتطلب من القراءة متابعة الكاميرا السردية ، حيث يقدم هذا المنظر بزاوية (نظرة الطائر) وذلك بقوله : (رؤوس عديدة ، آلاف الرؤوس لنساء وأطفال تطل إلى الأسفل من الشرفات والسطوح العالية ، تشهد مرور مواكب العزاء التي تصاحبها الصنوج والطبول والأبواق ، محفوفة بجموع المشاهدين على حافات الأرصفة المسقوفة .. وهي تتمهل في اتجاهها لأضرحة الشهداء مع امتداد الشارع وانعطافاته ، حتى تختفي) . وفي هذا المنظر العام (long shot) نلاحظ أن الكاميرا تتسلط رأسياً على المشهد دون تحديد معين ، وهذه سمة تختص بها (نظرة الطائر) فهي الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا إذ أنها تشتمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس (١١) ونلاحظ أيضاً أن السرد يقدم لنا دليلاً على أن هذه الزاوية هي (نظرة الطائر) وذلك من خلال توضيحه لجهة السرد (تطل إلى الأسفل) وموقع الروي الذي تتسلط من خلاله الكاميرا ، فقوله (من الشرفات والسطوح العالية) يعطينا إحساساً بأن كاميرا السرد تسلط ضوءها من مكان أعلى من (السطوح العالية) . بعد ذلك يعمد القاص \_ في المنظر الثاني \_ إلى تفعيل حركة الكاميرا لكي يرفع من حيويتها في التلقي ، وذلك حين تعود الكاميرا على المعروض السردى نفسه مستعرضة إياه من أسفل إلى أعلى ومقدمة توصيفاً لزمان

وبمقدورنا ، انطلاقاً من أي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتداداً مكانياً ، أن نصوغه في السينما كسلسلة ، وذلك عن طريق تجزئته إلى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات (٢) .

إن تقديم القصة وفق قوانين حركة التصوير يضع القصة وسط مكاشفة سردية تتعامل مع الضروري ، وهذا العمل يعد حتمية تتمثل بـ (حركة الكاميرا التي في ميلها نحو الضروري تترك جانباً كل ما هو زائد) (٣) وبهذا التوصيف تكون الكاميرا وحدة الشعور الفلمي فهي التي تؤسس الحركة العامة للفلم وهذه الحركة تتكون من حركة تصوير المنظر ، ومن الحركة داخل المنظر وبذلك (تؤدي الحركة إلى تغيير التكوين ، ويؤدي بنا تغيير التكوين الحركي إلى تغيير الانفعال) (٤) .

لقد اشتغل القاص المعاصر على دعم نصّه بهوية سردية بصرية من خلال التعامل مع الكاميرا التي تهدف من وراء ثباتها وحركتها إلى ترجمة قصد محدد (٥) وهو بذلك يعمل على وضع نتاجه ضمن مجال بصري تتراجع فيه اللغة لأجل الصورة ، كما هو الحال في السينما (فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهير للصورة) (٦) إذ يتم الاستدلال على قصد المسرود عن طريق تتبع سلوك التصوير (بتغيير سرعة الكاميرا يمكن التعجيل بالحدث أو التباطؤ به) (٧) وكذلك تتوفر للكاميرا ميزات تمكنها من تبني دور الراوي ، فهي \_ فضلاً عن عملها أثناء ثباتها \_ تتمتع في التحكم بتقسيم اللقطات المتحركة بحسب متطلبات وجهة النظر ، ومن هذا التحكم تأخذ أهم أوضاعها التي تمكنها من متابعة الروي وهي : \_

١. الكاميرا تسير محاذية للموضوع (Travelling)
  ٢. الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف من الموضوع (Truck in-out) .
  ٣. الكاميرا تستعرض الموضوع أفقياً (pan) .
  ٤. الكاميرا تستعرض الموضوع من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس (Tilt up-down) .
- ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر ، وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التي تكشف عن المعلومات (٨) .



الحدث من أعلى إلى أسفل وبالعكس (Tilt up-down) ، وكل هذا الاشتغال الذي قدمته الكاميرا إنما هو تهيئة للانتقال إلى تحديد نتعرف خلاله على أبرز الفواعل السردية في القصة ، وذلك في المنظر الثالث ، وهو منظر متوسط قريب (Medium close shot) حيث نتحسس مراقبة الكاميرا \_ عن قرب \_ للمسروود وذلك بثلاث حركات لها ضمن هذا المنظر ، تنطلق الأولى من تحديد يعطينا هذا الحجم المتوسط القريب للمنظر ، وذلك بقوله : (وفي مجموعة من النساء والأولاد الصغار تستند إلى سور سطح عالٍ ،) وبعد هذا التحديد تتقدم الحركة الثانية للكاميرا السرد أكثر بواسطة (Zoom) من التحديد المراد وذلك بقوله : (كانت فتاة صغيرة تكتب في دفتر الجيب ما تسمعه بصعوبة من مرثيات .. تساعدنا في عملها امرأة حُبلى تسألها بين الحين والآخر عما تكتبه ، فكانت الفتاة تجيب : إني لا اسمع جيداً ..) وهنا تظهر فاعلية حركة الكاميرا \_ أي الـ (Zoom) \_ أنها أوصلتنا \_ بعد التحديد الذي أعطى المنظر حجمه \_ إلى داخل الكادر ، إذ أن سؤال المرأة الحُبلى للفتاة عما تكتب هو أول صوت من داخل السرد ، وقد تمكنا من سماعه عن طريق الاقتراب الشديد للكاميرا من المصور . وهو أول صوت ، لأن مجمل السرد الذي سبق كان يُبث من خلال سارد خارجي . أما الحركة الثالثة فهي حركة محاورَة يُقدمها التصوير السرد تهيئة لاستقبال عرض المنظر اللاحق ، وذلك بقوله : (قالت المرأة الحُبلى : سيصل موكب السماوة . لا تكتبي شيئاً حتى يصل .. سأنزل لأشرب ماء ، لا تستندي إلى السور لنلا ينهار .) ويتمركز عمل هذه الحركة للتهيئة في الفعل (سأنزل) إذ يساعدنا ذلك على التهيؤ لاستقبال المنظر الآخر والذي تعرّفنا على نوعية حركته \_ فهو منظر نزول \_ من خلال هذا الفعل (سأنزل) . فضلاً عن أن هذه الحركة تقدم لنا علامة يتجه نحوها التصوير السرد ، وهي (موكب السماوة) . بعد ذلك تبدأ الكاميرا برسم دقيق للمسار التصويري لمنظر النزول \_ وهو المنظر الرابع في الفصل الأول للقصة \_ وذلك عبر شبكة من الحركات توفرها كاميرا السرد عبر لقطة طويلة مصاحبة (Traveling) يقدم لنا السرد وصفاً مفصلاً عن

ومكان وحركة المعروض ، وذلك بقوله : (بدأت الرؤوس العديدة البارزة من فوق أسوار الشرفات متدلّية وكأنها على وشك الانهيار على الرؤوس المتحركة في الشارع) ثم تنتقل الكاميرا انتقالاً بسيطة ، أو انتقالاً داخل الكادر ، لتقدم نوعاً من التحديد ضمن المنظر ، بقوله : (وخلف مشبك أسبجة الشرفات انحشرت رؤوس أخرى) . وتتضح الانتقال ضمن المنظور ، إذ أن في هذا التقديم تبرز حركة أكثر تحديداً \_ على الرغم من أنها تتمتع بشيء من التعميم \_ قياساً بحركة المنظرين ككل ، ثم يتحدّد توصيف كيفية العرض بشكل دقيق يبيّن طريقة التصوير في قوله (كان على الرؤوس الشاهقة ، هناك على السطوح العالية ، والتي بدأت الشمس بالانسحاب عنها ، أن تنحني كثيراً جداً على ممر الشهداء.. كي ترصد بصمت ، وإلقتات دائم ، اتصال الرايات واللافتات التي لا يبدو أنها تبدأ من نقطة معينة مرئية.) حيث نلاحظ على هذا القول أنه يقدم مشخصات تقوم بدور الحامل الذي يوضع على سكة أو مثبت خاص للكاميرا ، إذ أن تشخيص (تنحني كثيراً جداً) يقدم لنا الوضع الذي عليه الكاميرا السردية ، في حين يقدم لنا التشخيصان (ترصد بصمت) و (اللافتات دائم) تصوّراً حول كيفية تثبيت الكاميرا أو حركتها ، فضلاً عن ذلك فإن هذا القول قدّم إشارة ضمنية عن زمن المعروض من خلال الجملة الاعتراضية (بدأت الشمس بالانسحاب عنها) .

بقي أن نلاحظ فاعلية لسان الكاميرا على ورقة السرد وفق هذه التأدية حيث أنها \_ الكاميرا \_ أدّت المنظر الأول \_ وهو منظر عام \_ من أعلى إلى أسفل ، وأبقت على حجمه دون تحريك ليتلاءم مع الدور المراد منه وهو أن يكون مشهد افتتاح للفلم القصصي ، ثم تغيّر الكاميرا زوايتها بشكل عكسي في المنظر الثاني ، أي من أسفل إلى أعلى ، مُدخلة بعض التصرفات في هيكل هذا المنظر تبدأ بتغيير زاوية النظر ، ثم بالحركة البسيطة داخل الإطار وتقديم الإشارة إلى زمن المعروض ، حتى تحديد كفاءات العرض عبر الشخصيات . وبذلك تنتقل كاميرا السرد من منظرها الأول (منظر عام Lohg shot) إلى منظرها الثاني ، الذي يمكن اعتباره (منظر عام متوسط Medium long shot) وذلك عبر تصوير يستعرض



طريقها ونوعية حركتها المصاحبة ، وذلك بعد أن يخبرنا بمباشرة المرأة الحُبلى بحركة النزول بقوله : (وانسلخت الحُبلى عن سور الجص ، ) ثم يقدم التفصيل بجملة اعتراضية بقوله : (وكي تصل الى مقر النزول يجب أن تهبط ستة سلالم قصيرة مسقوفة متعرجة ، ذات زوايا انحدار شديد ، لذلك فعليها الهبوط بمهل ، وان تراوح ثقل بطنها من رجل لأخرى ، وان تمسك براحتيها بجداري السلم الخشنيين .) ومن هذا التفصيل نتعرف أن الكاميرا ستأخذ طبيعة حركتها من طبيعة حركة هذه الشخصية ، ونتعرف أيضاً على طول المسافة التي ستقطعها الكاميرا مصاحبةً لحركة هذه الشخصية وهي (ستة سلالم قصيرة) . وبعد ذلك يخبرنا السرد أن (المرأة الحُبلى) وصلت الى نفق السلم الثاني ، لتتعرف أنها أدت حركة النزول من السلم الأول بحركة (انسلاخها عن سور الجص) وذلك بقوله : (وفي نفق السلم الثاني خفت هدير المراثي وبدأت أصدااء لطم الصدور كتكسر أوان فخارية ، ثم في منتصف السلم الثالث كتحطم عظام الحيات .. وتدرجياً أخذت الإيقاعات المتسلسلة بانتظام في التخافت مع الهبوط البطيء لأقدام المرأة الحُبلى من درجة لدرجة أوطأ .) وفي هذا الإخبار نستشعر \_ أولاً \_ نزولها من السلم الأول إذ يباشر بالقول (وفي نفق السلم الثاني) مجتازاً بذلك (السلم الأول) . ونلاحظ \_ ثانياً \_ أن هذا الإخبار تأدى بانتظام دقيق بين الإيقاع التصويري/ المرئي ، وبين الإيقاع الصوتي / السمعي . إذ توأمت حركة الكاميرا في تصور الهبوط مع أصدااء اللطم والإيقاعات المتسلسلة ، حيث لاحظنا أن الأصدااء كانت (كتكسر أوان فخارية) في السلم الثاني ثم (كتحطم عظام الحيات) في السلم الثالث ، الى أن يعلن السرد عن الانتظام بشكل تدرجي بين الإيقاعين (تدرجياً أخذت الإيقاعات في التخافت مع الهبوط البطيء لأقدام الحُبلى) . بعد ذلك تستمر الكاميرا في التصوير ، إذ تعرض المسرود بواقعية وبشكل مرئي لرفع إحساس المتلقي. حيث تنقل صوراً حياتية أثناء عرضها لمسار النزول ، وذلك عبر أربع حركات ضمن هذه اللقطة المصاحبة ، تتشكل الحركة الأولى من قوله : (وفي الفسحة التي تؤلفها نهاية السلم الثالث ، وأمام باب غرفة ، تقعي امرأة تراقب طفلها الذي يتغوط ... وسألته الحُبلى :

- ألم يتوقف إسهال ابنك ؟  
- وأجابت المرأة : \_ أحسن من قبل يا أختي)  
في حين تتشكل الحركة الثانية من قوله : (وفي نهاية السلم الرابع كانت عائلة من (الأنصار) تشرب الشاي أمام الغرفة . ودعتها امرأة العائلة الى الشاي ، فأجابت الحُبلى : \_ بالفرح .)  
أما الثالثة فتتشكل من قوله : (ثم استمرت في الهبوط .. ومراً بها رجل معقل صاعداً ، فتتحت عنه .. وأصبحت السلالم أكثر انحداراً وعمتة . على درجات السلم الخامس جلس ثلاثة صبيان يتحدثون بخفوت وحين دعتهم الى النزول لم تستلم جواباً) وفي الرابعة يقول : (اجتازت الحُبلى آخر درجة وأصبحت في حوش النزل ، وقوبلت بالتطلع ، وقالت فتاة جميلة الشعر : سيتعبك هذا الهبوط والصعود .. وقالت الحُبلى : \_ إني أترقب موكب السماوة .) ونلاحظ على هذه الحركات أنها سُردت بواقعية تامة ، وكذلك أُسُرت هذه الحركات \_ بالمقابل \_ حركات النزول ، وأعطت كل حركة سلماً من السلالم المتبقية ، ف(السلم الثالث في الحركة الاولى) و (السلم الرابع في الحركة الثانية) و (السلم الخامس في الحركة الثالث) الى أن ينتهي منظر النزول هذا في (الحركة الرابعة) حيث تجتاز الحُبلى آخر درجة . فضلاً عن التوزيع المألوف الذي قدمته هذه الحركات للشخص التي صادفت النزول ، ففي الأولى (امرأة تراقب طفلها الذي يعاني إسهالاً) وفي الثانية (عائلة تشرب الشاي) فضلاً عن فاعلية الجواب التي جاءت هنا والتي تأخذ حضورها من الاستعمال اليومي (بالفرح) وفي الثالثة يصادفها (رجل معقل صاعداً وصبيان جالسون) وفي الرابعة تصل وتحادثها الفتاة .

إن هذه القصيدة الواضحة في نقل الواقع إنما هي عملية اشتغال حرفي تنقصد (أفلمة القص) بغية دعم فعل تلقي الشريط السردى بطاقة الملفوظات السينمائية ، إذ أن مجمل عمليات عرض هذا المنظر إنما جاءت بهذه الدقة في تصوير معاناة النزول التي توضحها طبيعة الطريق لكي تذكر القراءة بالعلامة التي يتجه نحوها السرد وهي (موكب السماوة) ، أما المنظر الخامس ، فهو منظر أفقي (pan) تدور فيه الكاميرا على المكان لتعيد ترتيبه بشكل يتلاءم مع المناسبة التي يتضمنها السرد (ليلة عاشوراء) .

وتكمل الكاميرا دورانها على المكان بثلاث وضعيات أفقية ، إذ قدمت الوضعية الأولى للكاميرا \_ من خلال حركتها في المكان \_ كيف تم التعارف بينها وبين سكان المنزل ، وذلك بقوله : (لقد تم التعارف بينها وبين عوائل المنزل بسرعة منذ الصباح السابق : لقد تم التعارف عند حوض الاغتسال وفي الحمام والمطبخ ودورات المياه والسطح ساعة المنام ، وعند وجبة الغداء التي جلبت بعد ساعة من أذان هذه الظهيرة . وقد تكون الساعة الآن الرابعة أو الخامسة) .

وفي هذه الوضعية تستعرض كاميرا السرد شريطاً للوحدات المكانية واضعة المتلقي ضمن حركة هذا الشريط ، لكي يتعاش حالة التعارف ، فضلاً عن أنها قدمت لازمة زمنية أخرى عرّفنا بتقدم زمن السرد (بعد أذان الظهر .. وقد تكون الساعة الآن الرابعة أو الخامسة) .

**أما في الوضعية الثانية** فإن الكاميرا تثبت بوضعها الأفقي بشكل يمكّنها من رصد المجال الذي تتحرك فيه المرأة الحُبلى ، ففي الشطر الأول من هذه الوضعية تظهر (الحُبلى) لوحدها أمام شاشة السرد بقوله : (جلست الحُبلى على حافة حوض الاغتسال ، ولوت عنقها تحت صنوبر الماء ثم أدخلته فيها. وانسرحت عباءتها على كتفها ، وأحدث فيها صوتاً مفاجئاً حيث سحبت شفتيها من الصنوبر ، وسال بعض الماء على عنقها) ونلاحظ على هذا الرصد انه قدّم لنا حركة الحُبلى عبر صيغ تلفّظ غريزية تمثلت بـ(أدخلته فيها) و (سحبت شفتيها من الصنوبر) و (سال الماء على عنقها) فضلاً عن الوضع الذي اتخذته لتأدية هذه الحركة (جلست .. ولوت عنقها) والسارد بهذا التقديم يريد أن يضع نسبة للشك في تخمين القراءة حول مسببات (الحَبَل) . أما الشطر الثاني فإنه يقدّم بحركة أكثر ، عبر جملة حوارية قصيرة تُختتم بها هذه الوضعية إذ تزيد من إحساسنا بتقدم السرد ، وذلك بدعم حضور العلامة التي يريد السرد الوصول إليها (موكب السماوة) إذ يقول : (اعتدلت وقالت :

- لم تنقطع المواكب منذ الأمس .
- فقالت امرأة :
- بركة الأئمة .. جعلت كربلاء تتسع لكل هذا الخلق

- وقالت الحُبلى :
- لم تنقطع المواكب .. يقولون موكب السماوة آخرها (...)

**أما الوضعية الثالثة** فإنها تستغرق سرداً أكثر ، وتتمتع بها الكاميرا بتحرّر بسيط من وضعها الأفقي ، حيث تتوجه نحو مداخل السلالم لتصوّر انسحاب بعض الأشخاص الذين قامت بموضعتهم على طريقها أثناء النزول ، وذلك بقوله : (هبط السلم رجل معقل ، ثم الصبيان الثلاثة بضجيج ، وغادرت المنزل بعض النسوة كذلك .) وهنا نلاحظ (الرجل المعقل) يهبط بعد أن صادفنا في ما مر من السرد (صاعداً) و (الصبيان الثلاثة) ينزلون (بضجيج) بعد أن كانوا (يتحدثون بخفوت) على درجات السلم الخامس . وفي هذه الإعادة يتعزز الاشتغال القصدي لـ(أفلمة القص) . بعد ذلك تتحرك الكاميرا نحو وضع إطار لصورة (حوش المنزل) من خلال تفحص وحدات تكوينه العام بقوله : (كان الحوش المربع للنزل ضيقاً ، يحتل حوض الاغتسال جزءاً منه ، وفي أضلاعه الداكنة ثلاث فتحات لغرف داكنة أخرى، إحدى تلك الفتحات ، كانت تؤدي للمطبخ وللحمام والمرحاض . تلك اللحظة كان قاع المنزل مغموراً بفيء أخضر . وليس محتملاً أن تصله الشمس نهائياً ما . ويتركز فيء أكثر خضرة عند فتحات السلالم والغرف .) وهنا نلاحظ أن عملية تقطيع الملفوظ السردية بواسطة (الفارزة والنقطة) قد وفرت للقراءة إمكانية متابعة تفحص الكاميرا لوحدات التكوين العام . ثم تظهر أولى حالات تحرر الكاميرا من الزاوية الأفقية ، وذلك بقوله : (وعالياً ، عالياً جداً ، تركت الحُبلى لعينيها النظر حيث تسلفت نظرتها المندمسة ارتفاع الجدران الذي لن يكون إلا لارتفاع بئر مهجورة .. ثم تلك المزاريب المتقابلة في حافات المنزل العليا أخيراً ، أليست هي الأذرع الممدودة على وشك أن تسقط دلاؤها للقرع ؟) ونلاحظ على هذه الزاوية للكاميرا أنها تتطلق \_ بواسطة الحُبلى \_ من الأسفل الى الأعلى وبشكل يقابل نظرة الكاميرا \_ بواسطة الرؤوس المتدلية \_ في المنظر الثاني التي كان عليها (أن تتحني كثيراً جداً) وبذلك تقابل هذه

وبقيت ظلمة الفتحات ومصاريع الشبائيك تطبق على ما بداخلها من الأفرشة والشراشف المطرزة ، وأنية الطبخ ودفاتر الكتابة وكتب الامتحانات والأمتعة التي جلبت من بعيد وعلى الأشياء الجميلة التي اشترت حديثاً من أسواق كربلاء) وفي مثل هذا التوزيع للإضاءة تكون عملية حركة الكاميرا على هذه الوحدات للتكوين المكاني تتطوي على وصف شامل للحال الذي صار عليه المكان العام بعد توالي اللزمات الزمنية التي أعلنت عن دخول وقت الغروب .

**وفي المنظر السادس** تتم فصل حركة الكاميرا داخل المتن السردى عبر اشتغال بانورامى يُمتّع الكاميرا بتنوّع منظور التناول السردى ، حيث أن هذا التنوّع يمكن الكاميرا من بُنيّة صور سابقة والبناء على أساسها ، وكذلك وضع بدائل وخلق أشكال تقابل مع ما مرّ من صور الشريط السردى . حيث تبدأ الكاميرا ببنيّة الصورة التي مرّت في المنظر الخامس حين تترك المرأة الحُبلى نظرها عالياً جداً لتتخيل المزاريب وكأنها (الأذرع الممدودة) للدعاء ، وذلك بقوله : (أصبحت تلك الأذرع الممدودة في أعالي النزل أكثر إيماءً ، وحيث تومئ الأذرع ، الإيماء الغامض ، بزغت النجمة الأولى ، النجمة الحزينة البعيدة .. وكأنها دمعة (الحسين) .. وازداد إيماء الأذرع ، فصعدت الحُبلى (السلام) وبهذه البنية نلاحظ أن الكاميرا فعّلت العلائق فيما بين حلقات شبكة السرد ، وكذلك تمكنت من وضع لازمة زمنية جديدة وهي (النجمة الوحيدة البعيدة) والتي تشعرنا ببداية الليل وهي بذلك تكون لازمة بديلة عن اللازمة الزمنية التي وضعت في المنظر الثاني بقوله (بدأت الشمس بالانسحاب) ثم نلاحظ تكرار صورة (الأذرع) لرفع الإحساس بإيقاع التصوير ومن ثم تبدأ حركة الصعود التي تُسهّل بوصف إجماليّ عبر نقلاّت تبرز ثقل الطريق الى السطح ، إذ يقول : (كانت السلام مظلمة ، والغرف خالية ، وكانت تننّ أنينا فائراً عند ارتقائها لدرجة جديدة) . بعد ذلك يفصل السرد ليدخل ضمن مناجاة أثرية بسلسلة من الأسئلة تربط بين أنين الحُبلى وأنين المعزين وبين أنين جثث الشهداء مع الإمام الحسين ، وذلك بقوله : (أهذا أنينها ؟ أنين الجنين ؟ أنين صدور الأنصار ؟ ((يا شفيعي يا غريب كربلاء)) ، أهو أنين الجثث المدفونة في ثرى

النظرة (عالياً جداً ، تركت لعينيها النظر) وهذا \_ أيضاً \_ مبرز أساس آخر على الاشتغال القصدي . بعد ذلك تعتمد الكاميرا الى تسليط الضوء على ما يمكنه أن يوضّح حركة زمن القصة ، إذ تبدأ بتقديم حركة انسحاب النهار وتقدّم الغروب ، بقوله : (تماماً تماماً ، أخذ نهار النزل يتسرب لفوهات المزاريب حيث ارتفع أذان الغروب ... ولم تبق في الحوش غير الحُبلى والفتاة ذات الشعر الجميل . وأوضحت الحُبلى لزميلتها : إني غير متهيئة للصلاة .. أنت طالبة ؟ نعم ، في الجامعة ؟) ثم تظهر ثاني حالات تحرر الزاوية الأفقية للكاميرا بقوله : (وانتبهتا للصبيّة التي تكتب المراثي في السطح تطل عليهما ، فصاحت بها الحُبلى : أوصل موكب السماوة ؟ صرخت الصبيّة : لا ..) وفي هذه الحالة نشعر بطول المسافة الفاصلة بين الكاميرا والجزء المصوّر ، وذلك عن طريق طبيعة المحاورّة الظاهرة من خلال (صاحت الحُبلى) و (صرخت الصبيّة) فضلاً عن أنها تكتف حضور العلامة التي يتجه نحوها السرد (موكب السماوة) وبهذا التكتيف \_ الناتج عن التكرار \_ نستشعر بأن السرد اقترب أكثر من الهدف الذي يتجه نحوه . وفي نهاية هذه الوضعية الثالثة للكاميرا تقدّم نهاية المنظر الخامس ، **إذ تعلن اللقطة الأولى** \_ وهي لقطة صوتية \_ عن اقتراب السرد من النقطة التي كان يتجه نحوها (موكب السماوة) ولكن بشكل تلمحي وليس تصريحاً ، وذلك بقوله : (من الخارج وضحت أصوات طبول وصنوج يتخللها نفيّر أبواق متقطع ، تنتغم مع سقوط السلاسل . ونهضت الفتاة الجامعية لمشاهدة فرقة (الزنجيل)) . **أما اللقطة الثانية** فهي لقطة تركز على إبراز عنصر الزمن حيث تقدمه بعرض شعري ، في البداية ، بقوله (وكانت الدلاء ، في غفلة من المرأة الحُبلى ، تغترف ما تبقى من ضوء الشمس) ومن ثم تعلن اللقطة عن اكتمال شكل الغروب وذلك بواسطة تشغيل عنصر الإضاءة وتوزيعه بشكل يتوافق مع منزل يأوي أناساً أتوا لزيارة الأضرحة ، حيث نرى أن الإضاءة تتسلط على المكان كاشفة فراغه ، أي مشعرة المتلقي بتحريك الناس الى الصلاة في الغرف والأضرحة ، وذلك بقوله : (وأثيرت أضواء المصابيح المثبتة في جدران الحوش ،

نظرت الصبية للحبلى ببلاهة وقالت : \_  
- سيأتي موكب السماوة . )

وفي هذا العمل مقابلة فاعلة لبداية الصعود في الجو المظلم والغرف الخالية والمصحوب بأنين الحبلى الذي مهد للسرد أن يربط بين أنينها وأنين الجثث المدفونة في ثرى كربلاء ، إذ نحس أن كلامها الأثيري هنا جاء تفقداً لتلك الجثث ، (تحت الجدران ، في السراييب ، تحت القباب والمناير) وفي هذه المقابلة أوضحت الكاميرا طاقتها في تفعيل رؤيتي السرد ، فقد كانت كاميرا السرد قبل هذه المقابلة تصوّر بواقعية الأشياء والأحداث والشخصيات ، أي وفق أسلوب (عين الكاميرا) ، وفي هذه المقابلة وفرت الكاميرا \_ باعتبارها أقوى وسيلة شعرية \_ إمكانية التغلغل في منطقة ما فوق الواقع.. فضلاً عن أن هذا الكلام مهد المرحلة الأخيرة للوصول السرد إلى العلامة التي مركزها ليتجه نحوها وهي (موكب السماوة) .

وبعد أن تتم عملية الصعود يتسنى للكاميرا التمرس فوق السطح بشكل يمكنها من الإحاطة بمجمل مشهد مرور الموكب ، حيث تضعنا في أدق تفصيلاته إذ تقدم الكاميرا إحاطتها بالمشهد من خلال وضعيتين لها ، تأخذ في الوضعية الأولى مركز الثبات ، إذ تتسلط على الجانب الأيقوني من المشهد ، وذلك بقوله : (ومر موكب للزنجيل تتقدمه لافتة سوداء ، ثم صورة ضخمة .. تمثل الإمام الحسين ، يسند إلى فخذه أخاه العباس .. وقد قطعت ذراعه وانغرس سهم في عينه .. وتنتشر حوله عدة حربه : سيفه وخوذته ودرعه وقربة الماء المراق ، ويقطع خلفية الصورة خط أزرق رفيع يمثل نهر الفرات يعسكر عنده الفرسان الأمويون ، وفي ركن آخر من الصورة خيام (الهاشميات)) وهنا نلاحظ على هذه المتتاليات الأيقونية أنها تجمل أبرز أحداث واقعة الطف ، ووفق تنضيد رمزي مصور وفاعل في تنمية الدلالة ، إذ لاحظنا أن الكاميرا قدمت الموكب بـ(لافتة سوداء) وفي ذلك دلالة بصرية على الحزن الذي يتقدم استحضار ذكرى هذه الواقعة ، ثم قدمت الكاميرا صورة الإمام الحسين بحجم يدل على أن الحسين هو أهم شخوص هذه الواقعة (صورة ضخمة .. تمثل الحسين) كذلك تفجرت علامات التدليل على البطش

كربلاء .. بانتظار القيام الأخير؟) بعد ذلك تتمتّن أواصر العلاقة بين حلقات الشبكة السردية أكثر حين تضع الكاميرا سياق صعود الحبلى الى السطح ضمن تصوير يقابل سياق نزولها في المنظر السابق ، وذلك عبر بث الكاميرا لهذا التصوير بنغمية صورية تتهيك بشكلين . الشكل الأول تدخل فيه الكاميرا ضمن مجال تصعب فيه الرؤية ولكن التصوير يتم عبر الإيقاع الذي تؤديه حركات تمييز الحبلى لطريقها باللمس ، وذلك بقوله : (كانت تميز الحبلى باللمس البصمات والأخاديد الغائرة ، كما لو حدثت نتيجة اتكاء الأصابع عند النزول والصعود) وهذا الشكل يقابل بداية نزولها في المنظر السابق بقوله : (فعلينا الهبوط بمهل .. وان تتمسك براحتيها بجداري السلم الخشنيين) . أما الشكل الثاني فإنه يقيم تقابلاً أكثر اتصالاً ، وذلك عبر نفس الطريقة \_ ولكن بشكل عكسي \_ التي سخر بها التصوير الإيقاع السمعي في المنظر السابق لتوضيح صورة النزول ، ففي النزول قال : (وفي نفق السلم الثاني خفت هدير المراثي ..) وعكسياً ، أي عند الصعود ، فان السلم الثاني في النزول من السلالم الستة يقابل السلم الخامس في الصعود ، حيث يقول : (وفي السلم الخامس تضخم الأنين الى ترديدات الرثاء ..) ويتضح هذا الاشتغال التقابلي للإيقاع أكثر من خلال لفظتي المكان نفسه \_ السلم الثاني في النزول الخامس في الصعود \_ وهما (خفت) في السلم الثاني ، و (تضخم) في السلم الخامس . بعد ذلك يشتغل السارد \_ على لسان الحبلى \_ نوعاً من التقابل داخل هذا المنظر ، وذلك حين توصل الكاميرا المرأة الحبلى الى السطح فتجري محاورة شعرية مع الفتاة ، لتقيم من خلالها تقابلاً تواصلياً مع جملة السرد الأثيرية التي مرت ، وذلك بقوله : (ظهرت السماء ، وشمّت الحبلى هواء نقياً .. وأسرعت لتقف بجانب الفتاة .. وقالت :

- كلهم هناك في الغرفة .

- ألم يخرجوا لحد الآن ؟

- ليسوا هؤلاء . غيرهم هناك في ظلام الحجرات منذ زمن بعيد . بعضهم تحت الجدران وآخرون تحت الدرجات ولا بد أن غيرهم في السراييب وتحت المناير والقباب .. لا تسرعي في ارتقاء السلم وستسمعهم .



توزيع الإضاءة لكي تدلل على حركة النزول ، وذلك بقوله : (استعدت الحُبلى للنزول .. وفي السلم الأوسط ، كان الظلام أكثر كثافة ، وقد حجبت التعرجات العديدة لأنفاق السلالم ضوء المصباح .. كما كان ضوء المصباح السفلي بعيداً ، كانت تضطر إلى الانحناء .. وتضخمت الأنات .. وأخذت بصمات وأنامل الظلمة تمسّد بطنها المنتفخ .. حيث زادت الحياة الداخلية المرتبطة بسرّتها من ضغطها للهبوط أسفلاً وأسفلاً (يا شفيعي . ليس الآن ..) ثم وضع رذاذ المصباح الأسفل على حافات الدرجات وأصابع قدميها.. وتمكنت من الانفلات والهبوط سريعاً ، وقطعت حوش النزل .. فشاهدت النجمة البعيدة أشد تألّقاً ..) وهنا نلاحظ أن توزيع الإضاءة قد ساند حركات النزول السريعة ، فقد بدت الإضاءة شبه منعقدة في بداية النزول والظلمة كثيفة رغم أن القاص لم يذكر ذلك ولكن نستدل على ذلك من انعدام الإضاءة فـ(في السلم الأوسط كان الظلام أكثر كثافة) أي أنها كانت كثيفة ، وأصبحت أكثر كثافة . إلى أن تتضح الإضاءة في الأسفل (ثم وضع رذاذ المصباح الأسفل على حافات الدرجات وأصابع قدميها..). وبهذه النظرة الرأسية إلى الأسفل تكتمل حركة النزول . غير أن الكاميرا تأخذ نظرة معاكسة ، إلى الأعلى ، حيث تشاهد الحُبلى (النجمة البعيدة أكثر تألّقاً) وبذلك تواصل مع هذه اللازمة الزمنية البديلة التي مؤصّعتها الكاميرا بدلاً من حركة الشمس ، إذ تنطوي هذه اللازمة على تأشير لحركة الزمن ، وبعد ذلك تأخذ الكاميرا وضعا أفقياً لتصوّر خروج الحُبلى من النزل ، بقوله : (في آخر الزقاق المؤصل إلى الشارع .. شربت ماء من كوز .. وسقت طفلاً بعدها) وهذا التصوير يحوي إشارة ضمنية تفتعل تناصاً مع الموروث الذي يخبرنا (أن امرأة مذنبه سقت كلباً فدخلت الجنة) وذلك عبر معادل موضوعي يتأسس وفق خطاطة النص أو الخطاب المعروفة ، وبالشكل الآتي :-

المرسل اليه	المُرسلَة	المرسل
المستشفع اليه	المُستشفَع به	المستشفع
(الشفيع) في القصة	(سقى الطفل) في القصة	(الحُبلى) في القصة

الذي وقع في الواقعة وذلك ظاهرٌ وجلي وبشكل إشهاري من خلال التوزيع الذي رصدته الكاميرا ، مثل (يسند العباس وقد قطعت ذراعه ، وانغرز سهم بعينه .. وتنتشر حوله عدة حربه الخ) فضلاً عن الأيقونة التي ترمز إلى حجم الإهانة وهي (خيام الهاشميات) أي أن السبي طال اشرف نساء القوم . أما في الوضعية الثانية فإن الكاميرا تتحرّك وتبدأ بمراقبة المشهد من خلال حركات الابتعاد والاقتراب التي تتشكل بها رؤيتها لمرور الموكب ، إذ تبدأ الكاميرا بتصويرها للمشهد من بعيد بقوله : (وبعد الصورة جاءت سفينة مصنوعة من القضبان ، مضاءة بالمصابيح) ثم تبدأ الكاميرا بالاقتراب شيئاً ما حين تسلط عدستها على تصوير طرفي السفينة ، بقوله : (ويمثل طرفيها رأساً وحش) ثم تقترب أكثر مسلطة عدستها على تشكيل منحوت يرمز للقوة في وسط السفينة ، بقوله : (وفي وسط السفينة كف برونزي ذات أصابع مضمومة وإبهام نافر .) وبعد ذلك تبتعد الكاميرا راجعة إلى زاويتها الأولى لنقدّم المشهد بإحاطة أخرى تظهر السفينة بحركة تشعّرنَا \_ مع استحضر تركيبة الجانب الأيقوني \_ أنها تدور على أرض الواقعة ، لكي تكمل الرمز المراد من تكوينها وهو تمثيلها للنجدة ونصرة الحسين ، وذلك بقوله : (كانت السفينة محمولة على كتفي رجل .. أخذ يدور بها .. ودارت مع رأس الرجل مصابيح .. وفي مركز السفينة يدور الكف البرونزي ببريق خاطف ، وكاد رجل السفينة المقدسة أن يتخاذل ... فسارع رجل وأدخل رأسه أسفل السفينة وتركها تستقر على كتفيه .) وبعد ذلك يأتي تعليق سريع للحُبلى على هذا المشهد مذيلاً بنظرة مركزة للكاميرا من خلال عين الحُبلى ليمهد هذا التذييل لبداية منظر آخر ، وذلك بقوله : (قالت الحُبلى : \_ حسبت انه سيقذف بالسفينة على الناس . ثم رأت رجل السفينة الأول يندمج بالموكب .)

أما المنظر السابع \_ الأخير من الفصل الأول \_ فإنه منظر مصوّر بكاميرا مصاحبة (Travelling) تصاحب نزول (الحُبلى) السريع حتى اختلاطها وسط جموع الموكب والمحتشدين . حيث تبدأ الكاميرا بتصوير النزول متواصلة مع اشتغالها التقابلي السابق ، ولكن هذه المرة تسخر فاعلية

(المذنبه) في الموروث (سقى الكلب) وفي الموروث (الله) في الموروث

وبهذه الإشارة ترتفع نسبة الشك التي وضعها السرد في المنظر الخامس ، ولكن يبقى ذلك شكاً . وتستمر الكاميرا بوضعها الأفقي مصوّرة سير الحُبلى مع الحشد للوصول إلى الضريح ، وذلك عبر شريط صوري مكثف وسريع ، إذ يقول : (وسارت على الرصيف ، خلف الحشد المتطلع .. وأمامها كان يتحرك آخرون .. كما يقتحم آخرون وجهها باستمرار باتجاههم المعاكس لها ، وتوالت عليها الأعمدة ، والرايات ، وصور الأولياء ، وأبواب الحانات المؤجرة .. وتمكنت من التطلع فوق الرؤوس ، على رؤوس أصابعها ، فشاهدت الأكف ترتفع .. وتهبط معاً .. ثم ترتفع مرة أخرى ... ومع مستوى الأعين المتطلعة ، وتحت مستوى أعين الشرفات ، كالقلمة ، واصلت تنقلها من كتف إلى كتف ... ومن ثغرة انفتحت في الحشد .. عرفت أنها تواكب موكب السفينة المضاءة .. وكان الرجل الأول قد عاد لحمل سفينته .. وبدلاً من مواكبتها للسفينة ، اتجهت في سوق فرعي كي تسبق المواكب إلى الضريح .) وتظهر سرعة الحركة في هذا الشريط من خلال عرض عكسيّ مرة ، ومتتالٍ مرة أخرى ، فالعكسيّ في قوله (أمامها يتحرك آخرون) ويقتحم آخرون وجهها باتجاههم المعاكس) . فهذا التعاكس في اتجاه المتحركين يزيد من الإحساس بالسرعة ، فضلاً عن فاعلية الفعل (يقتحم) في تفعيل هذا الإحساس بالسرعة . ويبرز العرض المتتالي من خلال التقطيع القصدي للمتتاليات التي تجتازها الحُبلى (الأعمدة ، الرايات ، صور الأولياء ، والأبواب) كذلك نلاحظ أن الكاميرا نسّقت أشكالاً من الحركة فيما بينها في سياق منتظم مثل (التطلع فوق الرؤوس .. على رؤوس أصابعها) و (الأكف ترتفع وتهبط .. ثم ترتفع مرة أخرى) وهي بهذا التنسيق تفعّل حركة السرد التي تموضعت في حركة نزول وصعود الحُبلى . وكذلك عزز السرد نسبة الشك من خلال تشبيهه للحُبلى بـ(القلمة) التي تتطوي على معانٍ ازدوائية ، فضلاً عن ذلك فقد عمل السرد على توطين شخصية الرجل \_ حامل السفينة \_ في إقليم المسرود ، وذلك عبر اقتناصه

بعدسة الكاميرا (ومن ثغرة انفتحت في الحشد عرفت أنها تواكب السفينة وكان الرجل الأول قد عاد لحمل سفينته) حيث ستشارك شخصية الرجل المرأة الحُبلى في تقديم القصص في نهاية الفصل الثاني .

أما الفصل الثاني فإنه أقصر من الفصل الأول ، ولكن أسرع \_ من حيث الأداء \_ ففيه تطفو انفعالات بطلة القصة (الحُبلى) على السطح إذ (كلما اقتربت من المرقد يكون التشخيص الصوري والسمعي أكثر وضوحاً ويتناسب مع درجة التوتر النفسي الذي تعيشه المرأة وهي تقترب من حضرة نموذج مقدس يختزن له اللاشعور هيبية ورهبة تعززت بصورة أبوية مرجعية) ( ) .

يقدم لسان السرد \_ الكاميرا \_ هذا الفصل عبر ستة مناظر ، وتعتبر جميعها قصيرة قياساً بمناظر الفصل السابق ، إذ تضع الكاميرا المنظر الأول \_ وهو منظر عام \_ في عين البطلة وسط إطار روحاني مفعم بالذبية التي تملأ إحساس طالبة الغفران / الحُبلى ، وهي تتأمل منظر الضريح من خلال عدسة تظهر أقدم علاماته ، وذلك بقوله : (وكأصبع الرب .. برزت أمامها أولاً المنارة ، يستقطبها مصباح كأنه في وجه السماء ، رأس مفتاح باب الجنة ، ثم بانّت القبة المذهبة التي تكسرت عليها الأضواء .. ومن القوس الذي ينفّث في الجدار ، كان يستمر الدخول .) وتبرز فاعلية الكاميرا في سرد هذا المنظر من خلال عملها على أيقنة علامات المكان بنورانية سخّرت فعل الإضاءة لأجلها ، وتمت هذه الأيقنة بحشد العلامات (المنارة / إصبع الرب . مصباحها / مفتاح الجنة . القبة / المغسولة بالضوء) فضلاً عن أن السرد قد موضع ضابط ارتباط يفيد أن الكاميرا تتحرك ببطء ، وذلك في الأداة (ثم) التي تدل على التراخي . أما المنظر الثاني فإنه ينقسم إلى مرحلتين ، الأولى وهي مرحلة دخولها إلى الضريح ، وقد تمت بشكل سريع يتلاءم ، مع انبهار المرأة بالمنظر الروحاني الخاطف الذي بدا عليه الضريح ، إذ نلاحظ أن عدسة السرد قدمت الدخول بشكل مفاجئ ، وكأنه تم على حين غفلة من المرأة الحُبلى نفسها ، بقوله : (ووجدت الحُبلى نفسها في اجتيازها القوس ، محاطة بالوجوه .. ودخلت الإيوان المصفح .. ومن شباك برونزي ذي عقد

التوتر من مجرد النظر ، كما أن السرد قدم عن طريق اللقطة الصوتية (دقت الساعة .. ثماني أو تسع دقائق) التي انتهت بها هذه المرحلة ، تنبيهاً باقتراب الحركة من الذروة ، إذ تعد هذه اللقطة جرساً دلاليّاً يأخذ حساسيته من عدد الدقائق (ثماني أو تسع) الذي يقابل عدد شهور الولادة وهذا ما سوف ينسحب تأثيره على المنظر الرابع الذي تمثل به المخاض عن طريق تكثيف لغة التضرع والاستنجد ، وهذا المنظر يقدم بلقطة مصاحبة واحدة ، إذ تظل الكاميرا دون توقف مصاحبة لحركة الحُبلى داخل الضريح ، وذلك بقوله : (حوصرت ، ثم سمعت من يحدثها : ادخلي . ادخلي . ارتقت الدرجات وسارت في شرفة الضريح ، وأمام باب واسع رفعت يديها ((يا شفيعي . آه . يا شفيعي)) .. وما إن تخطت العتبة المذهبة للباب ، حتى أخذت بموجة الطواف السريع .. وهي تدفع باستمرار ، وتُمد الأذرع حول رأسها في تشنج متلف تحاول لمس قضبان الشباك . ((يا مولاي . أدركني يا شفيعي)) . وأخذت ترتج بين الأكتاف . كأن ما يذبذبا ويملا رأسها المسموم ، هو صخب العقاب في رحمة المتورم الناضج .. ((ليس الآن يا مولاي .)) وأهم ما يلاحظ على هذا المنظر أنه قدم بلقطة مصاحبة واحدة ، إذ ظلت الكاميرا دون توقف مصاحبة لحركة الحُبلى داخل الضريح ، فضلاً عن أن لغة تضرع واستنجد الحُبلى رفعت من الإحساس بتوتر الموقف ، الأمر الذي حدا بالسارد أن يقدم توصيفاً منفصلاً عن الحُبلى (يملاً رأسها المسموم صخب العقاب في رحمة المتورم الناضج) وهذا التوصيف يقيم علاقات مع سوابق سردية تمثلت في طريقة شربها الغريزية من الصنبور في المنظر الخامس من الفصل الأول ، وأينها في الصعود في المنظر نفسه على اعتبار أن له مدّاً نفسياً تواصل مع السرد إلى هذا المنظر الذي نحن بصدد ، وكذلك تمثلت مع سقيها للطفل ووصفها بـ(القملة) في المنظر السادس من الفصل الأول . ومع دقائق ساعة برج الصحن في المنظر الثالث وآهات تضرعها واستنجداتها في المنظر الرابع في الفصل الثاني ، حيث أن هذه التمثلات بمجملها تشكل جواً سايكولوجياً يصبغ المسرود بـ(طلب الشفاعة) وهو اللون الأساس للعنوان العام للقصة (الشفيع) إذ يتخذ هذا الجو من

بيضوية شاهدت رجلاً تحت ضوء ضعيف) . بينما تأخذ المرحلة الثانية شحنتها من هذا الوسط الروحاني لكي تمهد للحُبلى الانتقال عبر تخيلٍ \_ يمثل للوعيد القرآني \_ تعيد فيه الحُبلى رسم مشهد العبور إلى المرقد على غرار ما أخبرنا به القرآن الكريم عن الحشر والمعاد ، وذلك بقوله : (كان العبور بطيئاً \_ ذلك العبور المتشنج ، المندesh ، لبوابة الحشر والمعاد \_ وضّعت ، في الوجوه التي كانت قريبة منها جداً وملتصقة بها ، الملامح الدنيوية . وتلفتت إلى العيون التي ستنطق بما رأت ، وإلى الأيدي التي ستنبئ بما فعلت ، وإلى الأرجل التي ستعلم أين مشيت ، وإلى الأفواه التي ستعيد ما قالت ، وإلى الأوجه التي لا تتعرف على أبنائها وآبائها وأهلها ، وانتظرت ذلك البريق اللامع في السماء يعقبه البعث من القبور ، ثم المرور الصعب أمام كرسي العرش . ولقد حدث ذلك ) . وهنا نلاحظ أن رسم مشهد العبور على غرار مشهد النشور ، إذ ارتكز على الآية القرآنية في تخطيط أبعاد مشهده ، وبها يقول الله تعالى [الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيَهُمْ وَتَشْهَدُ أَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ] {يس: ٦٥} . وقد تم ذلك بتيسير من الكاميرا فهي التي وفرت الإحاطة ، عبر فعل حركة دورانها (تلفتت) على المكان ، وهذه الإحاطة هي التي فعلت إحساس الحُبلى بالحضور في الضريح على هذا النحو المتخيل . أما المنظر الثالث الذي ترتفع فيه حدة التوتر النفسي للحُبلى ، فهو منظر أفقي تتساوى فيه \_ من حيث المستوى \_ زاوية نظر المتلقي مع زاوية العرض وتراقب فيه الكاميرا طواف الحُبلى حول الضريح ، وذلك بقوله : (وطافت الحُبلى حول بناء الضريح ، في الممرات المتروكة بين الرؤوس السائرة والجالسة والنائمة ، تتوالى عليها البروق القاشانية الزرقاء وقناديل الزخارف والكتابات التي تجعلها وهي تلتف حول بعضها كالأمعاء . دقت ساعة برج الصحن ثماني أو تسع دقائق ، وتوقفت الحُبلى إثر رنين الدقة الأخيرة) . وهنا تقدم الكاميرا حركة الطواف ليس عن طريق الحُبلى بل عن طريق توالي مرور الأشياء (البروق والقناديل والزخارف والكتابات) على العدسة . وكان الوصف فاعلاً لتوتر الحُبلى على أساس هذا التوالي الذي قدمها (كالأمعاء) إذ في هذا الشكل ما يثير

- كان أحسن لو بقيت في النزل وأنت بهذه الحال يا نزيهة .

وفي ذلك الانحسار السريع .. أخذت تراقب الإظفر التالف في إبهام القدم القريبة .

وفي هذه الجملة تتكشف للسرد أن ثمة علاقة بين (الحُبلى) و (رجل السفينة) فقد حاورها باسمها (نزيهة) ، فضلاً عن أنها \_ الجملة \_ تموضع علامة سيميائية هامة في هذا الرجل تتجلى في (الإظفر التالف في إبهام القدم) وأهمية هذه العلامة تكمن في أنها تستنهض التخمين القرائي وتجعله في حالة تأهب لما سيأتي من السرد بغية إيجاد علاقة لشخصية (رجل السفينة) بهذه العلامة بسبب حب (المرأة الحُبلى \_ نزيهة) ثم تأتي الجملة الثانية من الحوار ، وذلك بقوله : (

وقالت الحُبلى بهدوء جريح :-

- رأيتك تحمل السفينة وتدور بها حسبت أنك ستلقي بها على الناس .

- من أين رأيتني ؟

- من السطح .. ونزلت كي أراقبك عن قرب) .

وبهذه الجملة توجد دلالة ضمنية تتمركز في قوله (بهدوء جريح) وكأن السارد في ذلك يريد أن يشعرنا بعتابها الخفي له ، مما يعزز احتمال علاقته بحُبلى . فضلاً عن أنها تكشف عن القصد من نزولها (كي أراقبك عن قرب) . وفي الجملة الثالثة يعزز السرد من قوة الأواصر التي تحكم الشبكة السردية ، وذلك بقوله : (

- كان أحسن أن تبقي على السطح حتى أحضر لك العشاء ثم ننزل لنزور .

ومن دون أن تغفل الحُبلى الإظفر الملتوي ، قالت :

- كيف ؟ خرج كل من في النزل . ثم تلك الدرجات والغرف المظلمة . أيتحدثون في الليل؟

- مَنْ ؟

- لا أعرفهم . في تلك الغرف كانوا يتحدثون .. أليسوا هم الأنصار الأولين ؟

إذا لم تتخلصي من هذه العادة يا نزيهة فإنك ..

- لم أكن نائمة . كلا لم أكن نائمة .. لست نائمة .

- لا ترفعي صوتك هكذا (

(الحَبَل) بؤرة للمعنى الذي ينصبغ به المسرود .

أما المنظر الخامس فإنه يمثل نقطة استراحة يتوقف فيها التوتر ، إذ نلاحظ الكاميرا ترجع بالبطلة سريعاً في حركة انكفاء عبر أربعة أفعال رئيسية تمثلت في قوله : (وكفت الحُبلى عن المقاومة حتى أفرزت خارج الحشد .. ثم تكورت جالسة .. وحين رفعت رأسها ، كان الطواف مستمراً .. جلست على البلاط وأراحت رأسها لحافة الدكة .) وهي \_ الكاميرا \_ بهذه الحركة تهىء الحُبلى لاستكمال استراحتها وذلك عبر وضعها ضمن تخیل آخر للقيامة وهذا التخیل يتقابل مع تخیل الترهيب في المنظر الثاني في هذا الفصل ، ولكن هذا التقابل يأخذ جانب الترهيب هذه المرة ، بقوله : (وحملها نهر الممر إلى أراض مسحورة .. حتى أشرفت المواكب على الواحة المفروشة بالسندس والإستبرق ، الخضراء بالنخيل والفاكهة العجيبة الأنواع ، تجري بينها أنهر ، ترسو فيها سفينة نوح ، وتورد منها ناقة صالح ، وتمرح في أعماقها حوت يونس ، وتبعث على ضفافها حياة مدهشة تقرر فيها مصائر أولئك القلائل الطاهرين وأولئك الكثرة الخاطئين) وقوة هذا التقابل أنه جاء تحقيقاً لما أسس له السرد في نهاية جملة التخیل في المنظر الثاني بقوله : (ولقد حدث ذلك ..) كما أن هذا التقابل جاء على ضوء الآية القرآنية التي تقسم المصائر إلى قلة طاهرين ، وكثرة خاطئين ، وذلك في قوله تعالى ( [ثَلَاثَةٌ مِنَ الْأَوَّلِينَ وَثَلَاثَةٌ مِنَ الْآخِرِينَ] {الواقعة: ١٤} ) .

أما في المنظر السادس فإن شخصية (رجل السفينة) التي استوطنت في المسرود نهاية الفصل الأول تباشر تقديم القص في هذا المنظر الأخير ، وهو منظر ثابت يقدم عبر حوار بين (رجل السفينة) و (المرأة الحُبلى) ، إذ تمهد للحوار لقطة صوتية تكشف عن ملاءمة الأجواء للحوار ، وذلك بقوله : (وخفت كل شيء .. وعادت عروق الممر ترسل لأذنيها هسيس الأقدام ، وانسحاب الثياب ، وهمسات الأدعية) وتكشف هذه اللقطة عن ملاءمة الجو لصوت الحوار ، وذلك عن طريق ألفاظ تتمتع بأصوات خفوتية تختفي بين (الهسيس والهمس) ، بعد ذلك تبدأ جملة الحوار الأولى بقوله : ( لم تفزع للصوت المرتفع بين الحفيف .. ومن دون أن تعرف تماماً مصدره :



التخمين \_ كما يرى حسين سرمك \_ شكل (اليقين المهتز في داخل القارئ حتى النهاية ، وهذا ما أراده القاص .. فهذا الإظفر التالف هو الأثر المشترك بين شفيعها النموذج \_ المثال ، وبين شفيعها الواقعي \_ الأصلي) ( ) غير إننا نرى أن عدسة السرد حددته بإطار يدل على أنه من ارتكب الخطيئة معها ، إذ أن علامة (الإظفر التالف) لا تليق بأن تكون علامة تدل على شفيع نموذجي \_ مثال ، بل هي تدل (بالتوائها القبيح) على نموذج لارتكاب الخطيئة إذ يتوحد المعنى \_ من حيث المفهوم \_ بين القبح والخطيئة .

هكذا قدمت الكاميرا \_ بوصفها لسانا سرديا \_ نتائج القص عبر مسار مرئي أفاد في تطوير متنه كثيراً من تقانات التصوير السينمائي .

### الهوامش

- ينظر : كيف تكتب السيناريو / ٥٦ .
- مدخل إلى سيميائية الفلم / ٣٨ .
- الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة / ٢٦٠ .
- الروائي والتسجيلي : هاشم النحاس ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٠ / ١١١-١١٢ . وينظر : التكوين الدرامي للصورة : هاشم النحاس ، مجلة (السينما) العدد (١٤) فبراير ١٩٧٠ ، القاهرة / ٢٨ .
- ينظر : الكتابة السينمائية / ١٥٤ .
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) / ٢٩٨ .
- السينما : العملية الإبداعية / ٢٣٧ .
- كيف تكتب السيناريو / ٦٤- ٦٥ .
- المملكة السوداء / ٥٣ - ٧٦ .
- ينظر : شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) / ٧٤ .
- فهم السينما / ٣١ .
- مملكة الحياة السوداء في علم نفس الإبداع : حسين سرمك حسن ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ط ١ - ٢٠٠١ / ٦٩ .
- ينظر : مملكة الحياة السوداء في علم نفس الإبداع / ٧١ .

وهنا تتعزز الأواصر عن طريق التركيز على علامة (الإظفر) أولاً ، كما يتكشف جانب آخر يُثبت وجود العلاقة بين الرجل والمرأة ، وذلك حين يبدأ بمناقشتها حول إحساسها بحالاتها الأثيرية التي تحس بها وسماع أنين الجثث السالفة ، حيث نرى موقفه منها مشابهاً لموقف الصبيبة التي (نظرت للحبلى ببلاهة) عندما كلمتها عن إحساسها هذا في المنظر الخامس من الفصل الأول فهو أيضاً يحاول إسكاتها معترضاً على ذلك حيث بدأت بالصراخ لتؤكد حالها (لم أكن نائمة .. لست نائمة) فيقول : (لا ترفعي صوتك هكذا) وفي ما تبقى من الحوار فإن الرجل يدخل ضمن طواف طلب الشفاعة إلى جانبها ، الأمر الذي يصعد من نسبة علاقته بحبل المرأة ، كما يتوضح ذلك من السرد ، بقوله ):

- وقال : \_
- انهضي الآن ولنذهب للنزل وسأتيك بالعشاء ثم نزور .. ذهبت مواكبنا لزيارة المراقدة الأخرى ويجب أن أتبعهم
- قالت الحبلى : كلا سأبقى هنا .
- كيف ؟ قد يحدث ذلك وأنت هنا .
- إذن سيكون مسقط رأسه على هذا البلاط ، وسيكون وفياً ، وسأسميه باسمك يا شفيعي .
- نزيهة ..
- لست نائمة . اذهب لن يحدث لي شيء الآن .
- وسأنتظرك حتى ترجع .
- أنت متأكدة ؟

ومن دون أن تحرك رأسها راقبت الإظفر التالف وهو ينط على بلاط الممرممر حتى اختفى ، وكأنها تكتشف ذلك الالتواء القبيح أول مرة وعادت المياه الصافية وانتظرت أن يغرقها نهر الممرممر ثانية بلذته الغريبة .

وبهذه الخاتمة الحوارية يتوازى فعل طلب الشفاعة فيما بينهما فهو يذهب مع الموكب إلى مراقدة الشهداء الأخرى ، وهي تنذر اسمه للشفيع ، كما تؤكد حضورها (لست نائمة) مراقبة الإنلقاطة الأخيرة لعدسة السرد التي تسلطت على العلامة (الإظفر) بشكل عزز من استمرار تدفق التخمين حول العلاقة بسبب حملها ، إلى أن يأخذ هذا



## التقنيات السردية وأبعادها الفنية في التجربة الروائية

د. عبد الكريم المرابط  
المغرب

لعل ما يثير الانتباه في كل تجربة روائية هو ما مدى تمثلها للتقنيات التي تشكل البناء الفني للعمل الروائي باعتباره بنية سردية بالدرجة الأولى، ومن ثم، فقبل أن نتعرف على العلاقة النازمة بين التقنيات السردية من جهة والأبعاد الفنية في التجربة الروائية من جهة ثانية، لابد من التعرف أولاً على مفهوم السرد مكوناته وأبعاده الوظيفية الجمالية والثقافية.

### ١- حول مفهوم السرد

فالسرد كبنية لغوية قد ورد تحديده في لسان العرب بأنه هو : "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتبعه" ، وفي المعجم الوسيط "سرد فلان الحديث سرداً، إذا أتى به على ولاء جيد السياق". والسرد بتعبير آخر هو محاولة واضحة لكتابة الذات بوساطة المنجز اللساني الذي يتخذ السارد مادة للعرض والتلقي، أي محاولة توثيق مظهرات الذات ضمن زمن ومكان معينين

أما السرد في الاصطلاح الفني فهو: "عرض لحدث، أو متوالي من الأحداث الحقيقية، أو خيالية بوساطة اللغة، وبصفة خاصة، لغة مكتوبة ضمن تسلسل زمني معين" ، فهو عملية قصدية تشتمل على إيراد خطاب محدّد ناتج عن وجود تفاعل تام بين السارد، ونمط الحياة التي سبق أن عاشها. وعلى العموم فالسرد هو الإخبار عن أحداث واقعية أو متخيلة، ونقلها باستعمال اللغة أو الصورة أو الإيماء أو غيرها من وسائل لتعبير بشكل يجسد تتابعها، ويحافظ على واقعيته أو يوهم بهذه الواقعية إن كانت الأحداث المسرودة متخيلة .

دلالي، وقد قدم سعيد يقطين في هذا الصدد أمثلة من رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وعمل على رصد التمفصلات الزمنية الكبرى محددًا إياها على المستويين الداخلي والخارجي، حيث انطلق من الإشارات الزمنية التاريخية التي تزخر بها رواية الزيني بركات وحدد توزيعها على مستوى الكم (عدد الصفحات) وعلى مستوى علاقاتها فيما بينها، إلا أنه لم يركز على الأسس التي تضبطها على مستوى القصة.

وقد أشار في السياق ذاته إلى مسألة جوهرية وبالغة الأهمية، هي: لا اعتباطية هذا التمفصل الزمني حيث "تسجيل سنوات بعينها وحذف سنوات أخرى لا يخلو من قصد"، وعلى هذا الأساس يتم حسب سعيد يقطين تخطيط زمن القصة، وهي أن قصدية الحذف والتسجيل للزمن في القصة يأخذ زمنه الخاص في الخطاب، وبتعبير آخر إن تخطيط زمن القصة في الخطاب هو الذي يحقق زمنيته ويعطيه بعده الخاص والتميز.

بعد ذلك ينتقل سعيد يقطين للحديث عن التمفصلات الزمنية الصغرى في التجربة الروائية، حيث أن التحليل على هذا المستوى يقوم من خلال كل وحدة سردية على حدة، ومن خلال ربطها بالموقع السردية الذي تحتله في مجرى الخطاب، ليتأتى له بذلك رصد التمفصلات الزمنية الكبرى من خلال تجلياتها التحتية، وهكذا سيعمل على تقسيم كل وحدة سردية من الوحدات العشرة التي تشكل رواية "الزيني بركات" إلى مقاطع سردية، ومواقع زمنية. فأما المقاطع السردية بهذه الرواية فهي على الشكل الآتي: (١- بداية الهزيمة. ٢- الاعتقال. ٣- التعيين. ٤- الخطبة. ٥- الزيني حاكماً. ٦- زكرياء نائباً. ٧- الفوانيس. ٨- اللقاء. ٩- الحرب. ١٠- الزيني محاسباً جديداً).

وأما المواقع الزمنية أي التبادلات الزمنية التي تتم في إطار المقطع السردية وهي المركز عليها في تقسيمه الزمني، من خلال الربط بين المقطع والموقع، فقد عاين مختلف التبادلات الزمنية وطرائق اشتغالها في مجرى الخطاب وصولاً إلى مراكمة جملة من المعطيات، ساعدته في النهاية على القيام بترتيب يم من خلاله استخلاص زمن

والسرد حسب هذا التحديد عبارة عن ظاهرة إنسانية تتمثل في جميع أجناس التعبير وأشكاله كالأسطورة والخرافة والملحمة والتاريخ والمسرح والقصة والسيرة الذاتية والرواية وغيرها. لكن ما يهمنا في هذا الصدد هو السرد في الرواية، والتي يشكل السرد فيها أهمية كبرى نظراً لتوظيفها للغة ليس من أجل نقل الأحداث والوقائع فقط، ولكن من أجل الإمتاع الجمالي والإثارة الفنية أيضاً.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباحثين في السرديات البنيوية قد ميزوا بين مستويين من السرد أو الحكى إذ نجد في المقام الأول القصة السردية. وتسمى أيضاً الحكاية، وهي سلسلة من الأحداث لها بداية ونهاية. يمكن لهذه القصة أن تنقل بوسائل وأشكال أخرى. بواسطة رواية أو شريط سينمائي أو حكي شفهي.. وتتنظم القصة في إطار متواليات سردية كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي.

وفي المقام الثاني نجد الخطاب Discourse « أو السرد » narration «: وهو الطريقة التي تحكى بها القصة، فالقصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة، فما يهم في الخطاب ليس الأحداث، وإنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة.

وللوقوف على حقيقة هذا التمييز سنلاحظ كيف عمل سعيد يقطين من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائي على تلمس خصوصيات تقنيات السرد في بعض التجارب الروائية العربية،

فقد انطلق سعيد يقطين من تحديد مفهوم "الحكي" "السرد"، متجهاً إلى أن "الحكي" هو تجلي خطابي، أي أنه متعدد الوسائط لأن الخطاب لا يوظف بالضرورة للغة، والحكي في الخطاب الروائي يتجلى من خلال السرد، وسردية الخطاب الحكائي تتحدد انطلاقاً من ثلاثة معايير هي: (الصيغة= السرد/ الزمن / قصدية الكاتب)

### ٢- زمن الخطاب الروائي

في مضمار معالجة سعيد يقطين لزمن الخطاب الروائي، عمل على تقسيمه إلى ثلاثة أزمنة، هي: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص، فزمن القصة زمن صرفي، وزمن الخطاب زمن نحوي، أما زمن النص فهو زمن

برصد هذه التقنية السردية في عدة متون روائية عربية هي:

- أنت منذ اليوم لتيرسبول
  - عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات
  - الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي
  - الزمن الموحش لحيدر حيدر
- والملاحظ حول هذه الروايات العربية في معظمها أنها تركز على حياة شخصية محورية من خلال مرحلة زمنية محددة هي مرحلة الشباب بالأخص، باستثناء رواية عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات التي ركزت على سنة واحدة، والتركيز على الحياة المحددة زمنياً، يعضده في هذه النماذج الروائية الفضاء المحدد كذلك: دمشق، فلسطين، بيروت، وفي إطار تفاعل الشخصية المحورية مع المحيط الذي تتحرك فيه وعالمها الاجتماعي تقدم لنا صورة زمنية عن عالم القصة في فترة محددة تنتهي في الغالب سنة ١٩٦٧ (النكسة العربية) ومما يميز هذه العينة من الخطابات الروائية العربية أيضاً، هيمنة البناء الدائري على زمن الخطاب ويتجلى ذلك في كثرة المفارقات الزمنية (الاستباق، الاسترجاع، داخلي، خارجي)، بالإضافة إلى كثرة الشاهد والتقطيع الزمني والتداعيات الحرة.

### ٣-صيغة الخطاب الروائي

هذا فيما يتعلق بزمن الخطاب في التجربة الروائية العربية أما بخصوص صيغة الخطاب الروائي فإن سعيد يقطين يباشر معالجته لهذه الخاصية أولاً من خلال صيغ الخطاب المتعددة مشيراً إلى أن هذا التعدد لا يتعلق فقط بحكي الأقوال، ولكن أيضاً بحكي الأحداث لأنهما يترابطان على أساس خصوصية الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات، حيث يلاحظ التداخل بين خطابات الراوي والتقارير والمذكرة والرسالة، فكلها صيغ تشمل السرد والعرض غير المباشر أو المنقول رغم كون مرسلها يختلفون، فكل خطاب خصوصية ومرسله الخاص ومتلقيه، لكن هناك ترابط بينهما جميعاً كما يوجد ترابط بين النداء والمرسوم والرسالة على مستوى الصيغة ذاتها، إذ تأتي على صيغة

الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات ومقارنته مع الخطاب التاريخي.

ومن ثم ينتقل سعيد يقطين لإبراز خصوصية زمن الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات والتي تتجسد في الآتي:

(أ) الترابط: ويتمثل ذلك من خلال العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية

(ب) التضمن: يبرز هذا العنصر من خلال العلاقة بين الوحدات والمقاطع وذلك باستيعاب وحدتين متباعدين أو أكثر

(ت) الترابط الضمني: حيث أن الترتيب هو الذي يضمه ويساعد على تسجيل البطء أو السرعة أو التسريع، لبسط سرعة الحكي.

بعد هذا ينتقل سعيد يقطين لعرض ما يتعلق بالزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي: فحدد بذلك مقطعا تاريخيا لعقد المقارنة بينه وبين النص الروائي في رواية الزيني بركات، وهذا النص التاريخي مأخوذ من كتاب محمد بن أياس "بدائع الزهور في وقائع الدهور" ويتعلق بإحدى الفترات التاريخية التي تجري فيها أحداث قصة رواية الزيني بركات، وهو نص يتسم حسب سعيد يقطين بوجود إشارات زمنية كثيرة، والانتقال من مؤشر زمني إلى آخر وترابط عام بين الأحداث، وأنه أيضاً خطاب حكاية.

وقد انتهى عن طريق المقارنة إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات يمكن اختزالها في الآتي:

- (أ) الخطاب التاريخي خطاب حكاية بينما الخطاب الروائي يزاوج بين الحكي والتقارير
- (ب) تهيمن مفارقة الإرجاع على الخطاب التاريخي، بينما في الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات تأتي كل مفارقة في سياق زمني خاص لتقدم دلالة خاصة ومتميزة
- (ت) زمن الخطاب التاريخي تسلسلي يراعي المنطق الخارجي، لتتابع الأحداث أما زمن الخطاب الروائي فمفتوح على الزمان بشكل متميز يمكننا من رصد دلالاته في علاقته بزمن الكاتب والقارئ ضمن ما نسميه زمن النص.

وقد اختتم سعيد يقطين حديثه عن زمن الخطاب الروائي



بركات، فهناك صيغ كبرى تكون إما مسرودة أو منقولة أو معروضة، وذلك بحسب هيمنتها داخل النص الروائي، وهناك صيغ صغرى تتمثل في خطاب الراوي والتقارير والنداء والمرسوم والفتوى وتهيمن فيها صيغة الخطاب المعروف، وقد حاول سعيد يقطين في هذا السياق تحديد أشكال هذه الصيغ، التي ترتبط كيفيا بترابط أشكال الحكى، وهذه الأشكال هي: (١- التتابع، ٢- التضمن والتناوب)، بالإضافة إلى ذلك نجده أيضا يعرض لمسألة التبدلات الصيغية والتي تتعلق على حد تعبيره بالصيغ الصغرى، المتضمنة في الصيغ الكبرى، حيث أن تبدلات الصيغ داخل صيغة معينة هو الذي يكشف لنا اشتغال الصيغ فيما بينها، والذي يحدد صيغة الخطاب الروائي في كليته.

### ٤- البطل في الخطاب الروائي

يعود الحديث عن البطولة إلى الانطلاقة الأولى للتعبير البشري عن نفسه، وقد تبلور بداية في الملحمة، التي عبرت عن التحقق الخارق للذات والسمو إلى صعيد الظرف شبه الإلهي، والتفوق على باقي العالم، وظلت هذه الصورة سائدة إلى حين ظهور الرواية، التي تخلصت من تضخم جبروت البطل وقوته التي لا تقهر محاولة تكييفه حسب خصوصية الرواية وكان للرواية الواقعية فضل في تقديم البطل وإنزاله من سماء المثل إلى أرض الحقيقة والصراع اليومي.

وقد عقد حنا مينة فصلا لعرض خصوصية البطل كتقنية سردية مركزية في التجربة الروائية، وهو يتساءل عن "كيف ننتمي أبطال قصصنا ورواياتنا ولماذا؟ وما هو الشيء المميز فيهم؟ ما هي صفاتهم، أعمالهم، حيواتهم؟ وهل بناء الشخصية الروائية يتم خارج بناء السياق أم ينمو معه؟ وهل بنجاح العمل الروائي إذا أخذنا حدثا جاهزا أو شخصية جاهزة وقلنا للناس، تفضلوا". وقد أجاب حنا مينة عن هذه الاستفسارات، رافضا التوظيف الحرفي للبطل في الرواية كما هو في الواقع بل لا بد من الميزة الفنية في توظيف كل تقنية سردية بما فيها البطل طبعا، ولا بد في نظره مراعاة قدرة البطل على بعث خيال المؤلف وإلا كان الواقع فقيرا.

### ٥- الرؤية السردية في الخطاب الروائي

يعتبر السرد اسلوبا من أساليب التعبير الكبرى، وتعدد

العرض والشيء نفسه يمكن قوله على الخطبة والفتاوى وغيرها، فهناك ترابط عام بين كل هذه الخطابات على مستوى الرواية لكن هناك تقاطعات بين هذه الخطابات سواء على مستوى الصيغة أو على مستوى تبدلاتها التي تأخذها في مجرى الخطاب في تداخلها وترابطها حيث أن الرسالة مثلا التي تترابط على مستوى الصيغة العرضية مع النداء والمرسوم يلاحظ أنها تتحول إلى صيغة خطابية أخرى تنقلها من العرض إلى السرد وهكذا دواليك مع باقي الخطابات الأخرى. التي يمكن اختزال صيغها على الشكل الآتي:

(أ) خطاب مسرود

(ب) خطاب معروض

(ت) خطاب منقول

يمكن في هذا الصدد أن نتساءل عن كيفية اشتغال صيغ الخطاب، في العمل الروائي العربي، لكن بالعودة من جديد إلى سعيد يقطين نجده قد فصل القول في هذا الأمر من خلال تحليله لرواية الزيني بركات من هذا الجانب، ففي الوحدة الأولى (بداية الهزيمة)، يلاحظ أن صيغة الخطاب المسرود في المذكرة التي يسجل فيها الراوي/ الشاهد (شهادته)، قد عرفت التلوينات الآتية: (١- خطاب مسرود ذاتي/ ٢- خطاب مسرود منقول/ ٣- خطاب منقول مباشر/ ٤- خطاب معروض غير مباشر/ ٥- خطاب مروى/ ٦- خطاب مسرود ذاتي). أما الوحدة الثانية (الاعتقال) فتدخل ضمن صيغة الخطاب المسرود لهيمنتها على الصيغ الأخرى، أما الوحدة الثالثة (التعيين). يهيمن فيها الخطاب المعروض على الخطاب المسرود الذاتي والمنقول والمباشر، أما الوحدة الرابعة (الخطبة). يتداخل فيها الخطاب المعروض والمسرود، أما الوحدة الخامسة (الزيني حاكما). أنت فيها صيغ الخطاب متعددة، معروض - مسرود - معروض مسرود، أما الوحدة السادسة (زكرياء نائبا). خطاب معروض - منقول غير مباشر - مسرود، أما الوحدة السابعة (الإعدام). خطاب معروض، أما الوحدة الثامنة (اللقاء). هي أطول وحدة وشمل كافة الصيغ، أما الوحدة التاسعة (الحرب). معروض - مسرود، أما الوحدة العاشرة (الزيني محاسبا جديدا). معروض ثم منقول. أما فيما يتعلق بخصوصية صيغة الخطاب في رواية الزيني

الطائفية والطبقية ما أمكن إلى ذلك سبيلا.

### الهوامش

- ١- لسان العرب مادة (س ر د)
- ٢- المعجم الوسيط مادة (س ر د)
- ٣ - حدود السرد: جيرار جنييت: ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي: تر: بنعيش بوحالة: ٧١.
- ٤- تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، دار الفرابي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.
- ٥ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ٢٨
- ٦ - نفسه، ص ٢٨
- ٧ - جمال الغيطاني: الزيني بركات.....
- ٨ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص ١٠٦
- ٩ - المقاطع السردية هي الوحدات السردية الصغرى وهي بدورها قابلة للتقسيم إلى أصغر وصولاً إلى حدود الجملة
- ١٠ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص ١٤٣
- ١١ - نفسه، ص ١٥٢
- ١٢ - نفسه، ص ١٨٧
- ١٣ - نفسه، ص ١٩٣
- ١٤ - نفسه، ص ٢٦٥
- ١٥ - انظر أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب: النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة بيروت، ص ١٧٨
- ١٦ - حنا مينة، كيف حملت القلم، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٧
- ١٧ - جيرالد برينس، المصطلح السردية، ترجمة عابد حزنادر، المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٨٥
- ١٨ - محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، ص ١١٤
- ١٩ - نوره بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، بجامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ٢٠٠٨، ص ٣١٥

أنماطه ومظاهره بتعدد زوايا النظر فيه، ومن تم يستوجب الأمر الوقوف عند الرؤية السردية باعتبارها وجهة نظر تقدم إلى المتلقي عالماً فنياً تقوم بتكوينه أو نقله على رؤية أخرى، لكن من اللازم قبل ذلك تبيان المقصود بالراوي الذي تصدر عنه الرؤية، "فالراوي هو الشخص الذي يثوم بسرد الأحداث، والذي يكون شاخصاً في السرد وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكى بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم أو لمسرود واحد بذاته لها وبطريقة تقديمها"

وعليه فإن الرؤية السردية تتعدد بتعدد الزاوية التي ينظر منها الراوي للأحداث ويمكن اختزالها في ثلاثة أنماط أساسية هي:

- الراوي العالم بكل شيء = رؤية من خلف
- الراوي يعلم ما تعلمه الشخصيات = الرؤية مع
- الراوي يعلم أقل من الشخصيات = الرؤية من خارج

وقد عملت نوره بنت محمد بن ناصر المري من خلال تتبعها للبنية السردية في الرواية السعودية على استقصاء أبعاد هذه التقنية السردية منتهية إلى أن الرواية السعودية كنموذج من الرواية العربية توظف الراوي بأشكاله المتعددة وغالباً ما يستخدم استخداماً شكلياً لا يخدم وجهة النظر السردية وتعدد زواياها بتعدد روائيتها، وقد يستعمل أحياناً متفقاً مع تنوع الأدوات السردية والأصوات الروائية

\*\*\*\*\*

هكذا إذا يتضح أن التجربة الروائية العربية لها خصوصياتها في توظيف التقنيات السردية توظيفاً فنياً ينسجم وطبيعة الثقافة العربية، التي تطمح دوماً إلى رسم صورة فنية معبرة عن الإنسان العربي في شقائه وسعادته، وما يطمح له من تغيير، انطلاقاً من خلق عالم روائي مؤثث بأحداث واقعية أو خيالية، وشخصيات متنوعة وفضاءات زمنية ومكانية مختلفة وغيرها من التقنيات السردية الأخرى التي تعبر في مجملها عن هاجس التغيير والطموح إلى مستقبل أفضل تسوده الطمأنينة والسلام. وتجاوز كل الصراعات

## بلاغة الطباق في رواية (زينب وماري وياسمين)

د. فاضل عبود التميمي  
كلية التربية للعلوم الانسانية  
جامعة ديالى: العراق



تريد هذه (المقاربة) أن تقرأ ظاهرة الطباق في رواية (زينب وماري وياسمين) التي أصدرتها الروائية (ميسلون هادي) عن (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: لبنان) في العام (٢٠١٢)، منطلقة من فضاء اللغة الذي يتحكم بالمدلول السردية، وطرائق صوغ الخطاب، وقد صار واضحا أن (اللغة) لاسيما في السرد كما يؤكد (رولان بارت) هي التي تتكلم وليس المؤلف، أو الروائي، أو الشخصيات.

ورواية (زينب وماري وياسمين) تنفتح على حياة طفلة اسمها (ياسمين) ولدت في ٢٩ شباط أي في السنة التسعينية الكبيسة التي اقترنت وقصف الطائرات الأمريكية لبغداد، ففي تلك الليلة حضر مصور فرنسي إلى مستشفى الولادة ليصور مواليد تلك الليلة الفريدة فكان أن حملت الممرضة الأطفال الجدد، وفي لحظة هرج ومرج القصف الجوي تم تبديل ياسمين عبد الأحد بياسمين عبد الواحد، وهذا ما كشفته أحداث سنوات لاحقة تم فيها تصحيح (الخطأ)!!.

قرأت متن الرواية وتبين لي أن بناءها اللغوي يقوم على هيمنة قانون الطباق بما يمتلك من أدوات تعبيرية لها صلة أساسية بالدلالة وإيقاعها التكراري، وهو فن بلاغي كان ولما يزل متفشيا في الشعر، والنثر معا مؤداه: الجمع في العبارة الواحدة بين كلمتين متقابلتين بالضد.

وقبل أن أبدأ قراءتي علي أن أسأل: وهل تقرأ الرواية بوصفها نصا سرديا معاصرا على وفق مصطلح قديم؟، أقول إن قراءتي تنفتح على معطيات الدرس البلاغي القديم الذي يمكن استثماره في قراءة النص المعاصر من دون أن أنسى أن الرواية نص لساني مبني على التخيل، يتلقى بالتخييل، وهذا يعني بالضرورة إمكان استثمار التقارب بين (البلاغة)، و(لسانيات النص)؛ على فرض أن إعادة قراءة البلاغة القديمة في ضوء المنهجيات الجديدة تحقق قدرا واضحا





تتلقف الثنائيات الضدية، أو الطباقية من مصادرها الكثيرة المبتوثة في الحياة وهي تحاول الغوص في الأفكار المتقابلة، أو المتباينة التي تكشف عن نمط سلوك الشخصيات، وطرائق عيشها، أي أنها - اللغة - تتعامل مع التناقضات المجتمعة في الشخصيات السردية علي أنها ثنائيات ضدية، وإن هي في الحقيقة ثنائيات مسئلة من أغوار النفس الإنسانية التي عادة ما تتلون بإيقاع: الأسود والأبيض، والموت والحياة، والغنى والفقر، والسماء والأرض وغيرها كثير.

والروائية (ميسلون هادي) في سعيها الحثيث الهادف إلى إحكام صنعة استهلالها تتوقف كثيرا عند تلك العتبة المفضية إلى تلقي متنها منطلقة من أن بداية الرواية بالنسبة لها هي تاجها، ورتاجها. بمعنى أن الفكرة أو الصورة التي افتتحت بها الرواية هي التي تكون قد أثارت في نفسها الحافز الأهم لرسم الأفق الأوسع للقصة أو الرواية، ينظر: مقابلة مع الروائية مجلة (إمضاء) ع ٦٥٠ السنة ٢٠١٤ ص ١٦٠، وهذا يعني أن الروائية تتوقف بحذر عند الاستهلال مدركة أن قيمته الفنية، والدلالية تنشط إيجابا، أو سلبا على جسد الرواية كله، وبالتالي فإن إحكامها صنعة الاستهلال لا يعني الانتقال الحر للمتلقى إلى

من الاستعادة الجمالية للخطاب اللساني القديم الذي لا أشك في أهمية قسم كبير من طروحاته، وقد تبين بوضوح أن الثنائيات الضدية، وهي مصطلح معاصر يلتقي في كثير من فاعليته بمصطلح الطباق، أو التضاد، أو التكافؤ، وغيرهما، فقد ظل البلاغيون والنقاد القدماء يساوون اصطلاحيا بين التضاد، الذي هو التطبيق، والتكافؤ، والطباق، والمطابقة، والمقاسمة، وكأنهما مصطلح واحد سواء بسواء. (ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب: ٢: ٢٥٢).

رواية (زينب وماري وياسمين) تخضع لهيمنة قانون (الطباق) بدءا من عنوانها الذي يمكن تفكيك عناصره الدالة إلى مدلولين طباقيين (زينب) تختلف سرديا عن (ماري) ليشكلا ثنائية متضادة في كل شيء، وحاصل التضاد بينهما وجود الشخصية السردية ونقيضها، أما (ياسمين) بوصفها شخصية سردية مركزية تنتشر إلى شخصيتين مختلفتين كما تحيل القراءة الأولى لما هو مروي في نص الرواية. وإذا ما غادرنا العنوان بوصفه (ثريا) الرواية يتلقانا الاستهلال الذي يتيح عادة للمتلقى لحظة الشروع في تلقي الرواية للدخول في عالمها فنقرأ عبارته: (توقف المطر فجأة كما بدأ فجأة) ص ١ التي تتشكل من صياغة وصفية لكنها تنبئ عن حال شحن بطباق: (التوقف: البدء) الذي استطاعت الروائية من خلاله أن تكتب استهلالا تخيليا على لسان الساردة تضمن شفرة مركزية يحوم حولها السرد تشير إلى التغيير الذي أدرك حياة (ياسمين) ناقلا إيّاها من (ربعة البيت) إلى (صالون ماري) بمعنى أن (طباق) الحياة أحال على (طباق) اللغة لتكون الأخيرة وجها من وجوه الأزمة في الرواية وهي تتشكل طباقيا.

لقد أفاد السرد من الصورة الطباقية القائمة على الحضور المتناوب للأبيض والأسود وهما يرمزان إلى الخير والشر لكي يكشف عن تباين الزمان، المكان، وانقسامهما على صيغ متعددة صائغا فجوة واضحة بين شخصيتين مهمتين من شخصيات الرواية التي يقوم بناؤها على فكرة المرايا العاكسة لطبيعة الوجود وهو يتشكل في أنساقه المعلنة.

هل كانت الروائية تنقص الطباق في لغتها؟.. لا يمكن الجزم إيجابا، أو سلبا لكن من المؤكد أن الكتابة السردية



العتبات الأخرى فقط، بل يعني ضمان بقائه داخلا لفعاليات السردية، وتفاعله معها؛ لأن الاستهلال يسهم فيمنح المتلقي فرصة الإمتاع الأولى التي تتشكل نفسياً في اللحظات الأولى للقراءة التي تكون فيما بعد دليلاً لمتلقي إلى فصول الرواية.

وإذا كانت الرواية قد انفتحت على الطباق عبر عتباتي عنوانها، واستهلالها، ومتنها أيضاً فإن الطباق بما يمتلك من فاعلية بلاغية كان قد شغل خاتمتها كذلك:

(- توقفي يا ياسمين.. ولكن لم أتوقف) ص ٢٠٢، هذا الانفتاح اذ يؤكد حضور الثنائية الطباقية بوصفها فكرة لها القدرة على الربط بين الظواهر التي تبدو متناقضة ولكنها في الحقيقة مجمعة عند لحظة احتدام حياتي، فإنه يشير إلى التعارض الحياتي الذي يجمع بين التوقف، والسير أي بين أن يكون الإنسان حراً، أو داخلاً في وهم العبودية، وغيرهما، وهو- الانفتاح- في الحقيقة تمثيل سردي لقانون الحياة الذي لا يمكن إبطال مفهومه، أو مفعوله.

وهكذا يأخذك السياق السردى للرواية إلى أن تتلمى في عباراته الكثيرة القائمة على فكرة الطباق لنقرأ: (لم أشعر بأنني في المكان الصحيح...) ص ٥، بمعنى أنها في (المكان الخطأ) في لعبة تريد أن تحاكم الواقع بعين (الصح)، و(الخطأ)، ترى هل حقاً كانت ياسمين تعيش حياتها الأولى في المكان الخطأ؟ وهل كانت حياتها الثانية في (المكان الصحيح)؟ بمعنى هل كانت حياتها الثانية (تصحيحاً) سردياً لوجود ملغز سببه (الخطأ)؟ هذه سوالات حائرة ظلت ترددها ياسمين من دون أن تخلو لغتها من الطباق: (هل كان من الخطأ انتشالي من هناك) ورمي إلى (هنا)؟ ص ١٤٦.

لقد فعل (الخطأ) فعلته الكبرى في حياة (زينب) أم (ياسمين) المجازية، ثم تناسلت دلالاته إلى حياة ياسمين، وصار من المستحيل تصحيح درجة ميلانه الحياتي؛ لأنه ارتبط بفكرة (القدر)، وما إخراج ياسمين من (الظلمة إلى النور) ص ٩ سوى انقاذ كاذب اقتضته طبيعة البناء السردى في الرواية بدليل أن (النور) الذي وجدته ياسمين في بيت أمها الحقيقية ماري لا يختلف عن (ظلمة) بيت أمها المجازية (زينب)، فهو نور جعل ياسمين لا ترى سواه (قبل موت) زينب، أو

(بعد موتها) ص ٩.

طباق الرواية يسهم في ايجاد خصوصية دلالية مجالها السرد الذي يأخذ المتلقي إلى مساحة واسعة تجمع بين متضادين متقابلين في السياق الواحد منفردين أو متضايقين، أو متباعدين تاركاً للتخييل مهمة استحضار الإطار العام للصورة السردية التي يتفاعل فيها المشهد وهو يتجه إلى العمق من براءة المتلقي.

وياسمين التي تصارع واقعها (طباقياً) لا تكاد تخرج من اشكالية (المعنى)، وما هو (ضده) ففي داخل نفسها يلتقي عنصر الطباق، وفي خارجها كذلك، حتى بدت شخصيتها صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الشيء، ونقيضه، لتصير حياتها بنية حكاية قائمة على ما يعاكس طبيعتها الإنسانية المهدبة.

فماري أم ياسمين الحقيقية تريد من ابنتها أن تخلع حجابها الذي لم تعدد خلعه في بيت أمها المجازية زينب ص ٣١، وهي في الحقيقة لم تكن تريد لبسه في البداية، ولكنها اعتادت على لبسه في النهاية ص ٦٠ مستعرضة أجواء التناقض بين بيئتين مختلفتين في كل شيء حتى تكاد ياسمين أن تكون الوحيد التي تدفع فيهما ضريبة عدم الانسجام، أو التمرد على مثال سابق، وحين تستيقظ - ياسمين- من غفوتها فإن شغلها الشاغل لا يتعدى الموازنة بين الأشياء على وفق منهج طباقى اخترعته لنفسها فهي تتأمل (قبة) تبارك لتقارنها ب(ربطتها) لترى أيهما أقرب إلى الرأس، رأسها (العادي) أم رأس تبارك (العالى)؟ ص ٦٠.

وحين تحترم فكرة (تغاير) الدين بين ياسمين وبين أمها الحقيقية (ماري) تعلن الأولى ما يشبه المقترح السلوكي المبني طباقياً: (فلنكن هي كما اعتادت أن تكون، ولأكن أنا كما اعتدت أن أكون إما الجنة، وإما النار فلا أعرف عنهما شيئاً أكثر مما يقوله أهلي..) ص ١١٧.

إن تقابل صورة (هي) التي تشير إلى (ماري) مع صورة (أنا) التي تحيل على شخصية (ياسمين) هو في الحقيقة طباق مصدره عين الساردة الوحيدة في الرواية أعني: (ياسمين) الذي هو في الأصل يشير إلى وجود أشياء متضادة جسدت الروائية على لسان الساردة لتحيل على

ص ١٣، وللساردة أن تشير إلى فكرة الزمن مقرونة بـ(وقت الغروب وبعد شروق الشمس) ص ١٥، والعبارات كثيرة: (ابتسمت له لم تبسم) ص ١٩، و(سعيد هاجر إلى كندة وسليم مات في الحرب) ص ٢٢، و(عازبات ومتزوجات) ص ٥١، و(لفح الظهيرة كالثلج) ص ٥٣، و(أخرجوها من بيت أهلها بدلا من ادخال أخيها جبار إلى السجن) ص ٧١، و(المرأة تدفع الثمن والرجل يفوز بالراحة) ص ٧١، و(حبا بهتلر... كرها بالإنكليز) ص ٧٥، و(أكبر منه بسنة وليس أصغر مني بسنوات) ص ٩٣، و(الدو يصعد من الصول والري ينخفض باطراد) ص ٩٦، و(لست أنا وهي ليست هي) ص ٩٦.

إن تغلغل الطباقي في اللغة الواصفة من شأنه أن ينقل السرد من احتدام المواجهة بين الأفكار، والرؤى، والمسافات التي تبدو بعيدة، وهي تفصل بين الأمناني والرغبات، والإشكالات إلى واجهة (التخيل) التي تسهم في تلقي الرواية وتشكيل علاماتها، فضلا عن أنه -الطباقي- يناسب دلاليًا بين عناصر السرد والبناء العام للرواية لما يمتلك من موجّهات تأخذ بلب المعنى إلى تأكيد إشكالاته، فالطباقي يسرّع من وتائر التلقي تاركا أثرا نفسيًا يصعب محو دائرة تأثيره.

وجاء في الرواية أيضا: (إنّ المظهر يأتي لاحقا للمضمون، اكتشفت أنّ ياسمين الدكتوراة القوية طارئة على ياسمين الضعيفة الخائفة... سأحتاج إلى وقت طويل لكي أجعل الثانية لا تتدخل في شؤون الأولى، أو تدفعها إلى الخجل... قالت هذا تطوّر جديد في نظرتك إلى الأمور.. تجربنا إلى اعتبار أنّك معنية فقط بالجواهر، وأنّ علاقتك الهشة بالمظهر لا تعود إليك، وانما تعود الى البيئة التي تربيته فيها) ص ١٨٠.

يمكن تفكيك النص السرديّ السابق طباقًا إلى ثلاث جمل تبدو الدلالات المتضادة فيها واضحة: (ياسمين الدكتوراة القوية طارئة على ياسمين الضعيفة الخائفة)، و(سأحتاج إلى وقت طويل لكي أجعل الثانية لا تتدخل في شؤون الأولى)، (أنّك معنية فقط لابل الجواهر، وأنّ علاقتك الهشة بالمظهر)، فبين (القوية والضعيفة)، و(الثانية والأولى)، و(الجواهر والمظهر) يتشكل الطباقي برؤية الكشف عن المكنون

طبيعة (المحنة) التي تعيشها البطلة مرموزا لها بأكثر من فكرة، وليس (الجنة) و(النار) سوى فكرتين تنتميان إلى مجال الحياة الواسعة التي تتعدد فيهما الرؤى والأفكار، حتى إذا ما وصلت ياسمين إلى قناعة مؤداها رفض الحياة الجديدة التي أدركتها بعد عناء طويل لا تتوانى من إشهار رؤيتها بصراحة ولكن بلغة الطباقي أيضا: (من الخطأ انتشالي من هناك، ورمي إلى هنا) ص ١٤٦.

تنسج فجوة الطباقي بين (هناك) و(هنا) لتعلي من شيء يسمى المسكوت عنه الذي يمكن تلمّس دلالاته في الرضا، أو القبول بالحال الأولى الذي عاشته ياسمين وإن كان غير سارّ لها، ورفض الحال الثانية مع ما يرافقها من رفاه وعزّ؛ لأنها على ما تخبرنا (القراءة) غير منسجمة معه، وهكذا استطاع الطباقي أن يكشف وجها من وجوه الإنسان، وهو يعيش محنة الانتماء إلى الماضي وإن كان ماضيا تعيسا.

ويظهر الطباقي في لغة الوصف التي تنتج (إنشاء يُراد بها عطاء صورة ذهنية عن مشهد، أو شخص، أو إحساس، أو زمان للقارئ، أو المستمع): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس: ٤٣٣، الذي يتشكل في أجزاء من الرواية مانحا إيّاها متعة التلقي الذي تزداد وتائر تأثيراته كلما ازددنا توغلا في كشف الدلالات الغائبة بإحالتها على دلالات حاضرة وهي تنفتح على نمطين مختلفتين من التفوّهات السردية التي تسهم في ايجاد جماليات سابعة فيما وراء النصوص، وقديما قال عبد القاهر الجرجاني وقد أدرك جمال الجمع بين صورتين مختلفتين: (إنّ الأشياء تزداد بيانا بالأضداد) تنظر: أسرار البلاغة: ط شاكّر: ٣٣.

جاء في الرواية على سبيل وصف نساء المقابر: (سمينات و نحيفات وحوامل وصغيرات) ص ٩، وللساردة أن (تتذكر، وتنسى) ص ١٠، وأن ترى الحياة في الصباح جميلة... وفي الليل فضيحة) ص ١٠، وأن تراقب أبا يتفوّه بكلام (لا علاقة له بشطارتها في جدول الضرب، ولكن له علاقة بشيء يلفّه في رأسه) ص ١١، ولها في المدرسة أن تنام، وأن تستيقظ ص ١٢، وكثيرا ما ترى في المقبرة صبيين ينظفان القبور (الصبي الأسمر، والأبيض)

مظلومة، وذليلة، وفقيرة وقد ماتت مهمومة ص ١٥، أما ماري والدتها ياسمين الحقيقية فهي تجري، وتضحك، وتقود دائماً إلى نتيجة واحدة بمعنى أنها تتميز بشخصية مهيمنة على فضاء البيت فضلاً عن أنها تتمتع بحرية التصرف داخل البيت وخارجه ٦١.

وعائلة ماري تسكن في حيّ الزهور، وبيتها نظيف، وبينما عائلة زينب تسكن في حيّ شعبيّ وبيتها وسخ، فضلاً عن أن زوج زينب سكير، وظالم يقابله زوج ماري متوازن ومحب لزوجته.

فالتقابل، أو المقابلة سواء أكان في الشعر، أو النثر له أصل طباقي لكنّ بنيته عادة ما تتشكّل من أكثر من صورة تتسع فيها دائرة الأضداد إلى عدة مقابلات تنتج دلالات يتحكم فيها التناسب بين المعنى وضده، ذلك الذي يسهم في إضاءة الأعماق المعتمدة، ويضع المعنى السردية الغامض تحت مجهر التكبير الدلالي.

إنّ القراءة المتفحّصة لأحداث الرواية، والوقوف عند حركة شخصياتها يعطي انطباعاً مؤكداً أنّ الرواية ببنائها العام مجموعة من (الطباقات) التي تهيمن على مجرى

الراكس في العمق السردية المغيب للرواية، وإنّ بلغة شعريّة واضحة.

وقد يتحوّل الطباق السردية بفعل التكرار الصوري، وتعدّد مفرداتها إلى مقابلات سردية تتحكم في طبيعة اللغة لتمنحها مزيداً من الحضور المتضاد كما في: (لاتدخل ولا تخرج، ولا تضحك ولا تبكي) ص ٨.

لكنّ التقابل بنسقه السردية يبدو واضحاً حين يتمّ المتلقي قراءة الرواية مستنتجاً أنّ ياسمين ظلت مسلمة وإن كان الأصل المسيحي يجري في عروقها، وياسمينه ظلت مسيحية وإن كانت قد ولدت على أصل إسلامي، وهذا يعني فيما يعني أنّ الإنسان ينتقّف بثقافة البيئة التي يترعرع فيها، وأن لا شأن له باختيار نمط الأفكار التي يتداولها إلا في ما ندر، ولعلّ الروائية أرادت بهذه اللعبة السردية التي تنحو منحى تقابلياً أن تشيع ثقافة التسامح بين الأديان التي نحن بأمس الحاجة إليها، فضلاً عن اشاعتها جوهر الروح الانسانية وهي تواجه أزمة تتعلّق بهوية فرعية لا يمكن التغاضي عنها.

وزينب أمّ ياسمينه الحقيقية كما تخبرنا الرواية







## السيرة الروائية ورواية السيرة

د. حاتم الصكر  
العراق

تظل السيرة الذاتية أكثر الأنواع والأجناس الأدبية إثارة للبلبة الإجناسية والهوية الأسلوبية، بسبب اقترابها من فنون قولية شبيهة واقتراضها أعراف فنون مشتركة. لكن الملاحظ غالباً بصدد شعريّة الكتابة السير-ذاتية تشاكلها واشتباكها مع التاريخ من جهة ، والرواية من جهة ثانية، فضلاً عن عنايتها بالذات كحضور مركزي سواء بالتلفظ -هيمنة ضمير المتكلم عليها، أو بالعائدية الحديثة، أي انتساب الأحداث لصاحب السيرة بصفته كأننا سيرياً وتأکید وجهة نظره بناء على قانون المطابقة الذي يحكم تأليفها . لقد فرّق منظرو السيرة الذاتية وفي مقدمتهم فيليب لوجون بين (المماثلة) التي يقوم على أساسها التخيّل السردي كالرواية والقصة، وبين (المطابقة) التي تستند إليها النصوص السير-ذاتية كتابة وتلقياً، وذلك يتيح فحص التطابق بين (أنا) المؤلف و(أنا) السيرة الذاتية أو المتلفظ فيها، وكذلك صلة الزمن المعاش بزمن السيرة ، وما يحف بالكتابة الذاتية من محدّدات ومحدّورات كالنسيان والتناسي وارتباكات الذاكرة الشعورية واللاشعورية ، وتبدّلات المواقف والأفكار لصاحب السيرة وكذلك ما يتصل بالحرية الاجتماعية والسياسية والدينية، كما يبرز في هذا الاحتدام الإجناسي عنصران مهمان هما: ميثاق السيرة الذاتية كعقد بين القاريء والكاتب يتضمن الوعد بالكشف عن الذات ، وموقف القاريء نفسه من تلقي النص السير-ذاتي على أنه/ تاريخياً /يمثل الجانب المعاش من حياة صاحبه وليس الافتراض أو التخيّل بإمكان حدوث أو حصول تلك الأحداث.

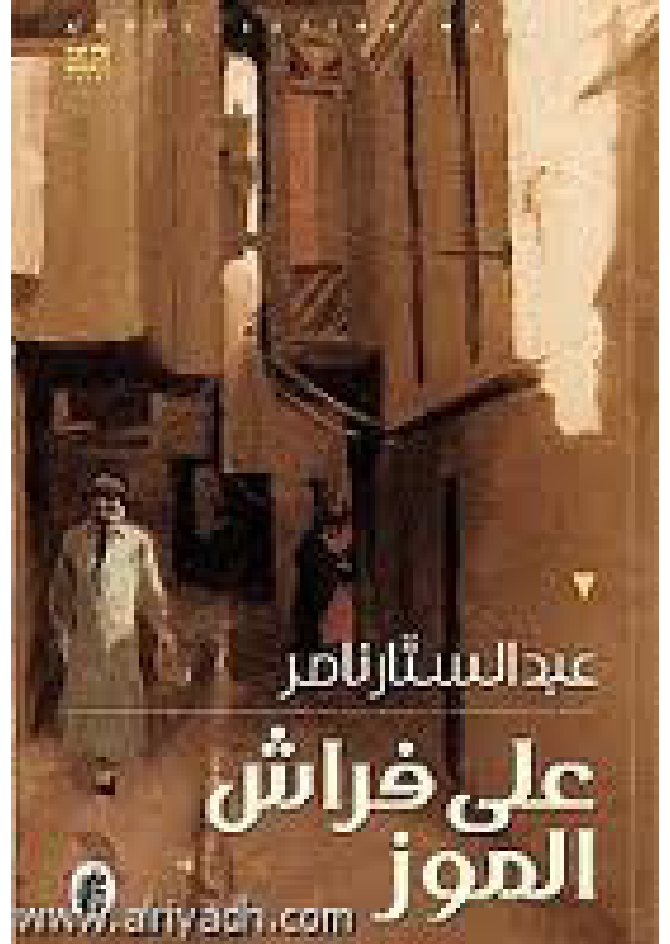


والشخصية السيرية ، وهذا يدعونا للتحقق من (صحة) ما تقوله الذات السيرية وما يتصل بعمل الذاكرة ونشاطها والاحتكام للمحددات الفاعلة في تجميل النص السيري إضافة وحذفاً وتعديلاً، وذلك يحول دون وجود سيرة ذاتية نموذجية بالمعنى الفني.

إن الأدباء يجدون في سيرهم الذاتية معينا لتجاربههم الإبداعية يستمدون منه رؤاهم وتجاربهم ، حتى صار مشروعا لدى كثيرين الحديث عن (رواية سيرة ذاتية) مغفلين تقاطعات التخييل والمعاش ، والمتماثل والمتطابق، أي بين قوانين الرواية والسيرة ، وشعرية كل منهما المستقرة في أعراف وقوانين مميزة ، كما أن المحذور وارد هنا من الخلط على مستوى القراءة بين النص الروائي والسيري ، فنذهب القراءات الساذجة إلى النقطة الأولى في النقاش بين المناهج الحديثة والتقليدية في مسألة ورقية النص الروائي وخصوصيته وعدم التطابق بالضرورة بين عالم السرد والعالم الخارجي، وما جرت به تلك القراءات التطابقية من تكفير وتجريم للكاتب سببه عدم الفصل بين التخييل على الورق وفي الخطاب الروائي ، والعالم الخارجي الذي يعد مرجعا ضاغطا يحضر عند المقايسة والمقارنة والقراءة السطحية غالبا والتي لا تعترف بعالم السرد وخصوصية شخوصه وأحداثه وخطابه المنبني على التماثل والتخييل أساساً.

إن الاحتكام هنا يجب أن يكون إلى مقصدية المؤلف والتجنيس المعلن في ميثاق القراءة والمصرح به في النص ، فتكون القراءة على أساس التماثل والتخييل عند النص على أن العمل سرد خالص منتسب إلى الرواية كخطاب له أعراف وقوانين نظم وتأليف ، وتكون القراءة في سياق السيرة الذاتية وتستدعي الخبرة بالنوع المقروء منها ، والاحتكام لشعريتها إذا نصّ الكاتب أنها سيرة ذاتية .

إن النوع الأخير قد يكون معمى أو مغيباً في بعض النصوص المتخفية وراء اسم الرواية وجنسها هرباً من مأزق التطابق الذي تستدعيه قراءة السيرة الذاتية ، والخوف من عواقب أو نتائج التصريح بعائدية الأفعال والأحداث على الكاتب في نص السيرة الذاتية ، ولذا تمرر السير على أنها أعمال سردية روائية، لكن كتابها سيضحون بكثير من أعراف السيرة الذاتية ويستجيبون



فنياً تقف السيرة الذاتية على مسافة قابلة للإلغاء والتجاوز من التاريخ والرواية بكونهما أكثر الحقول قرباً منها وكذلك من أكثرها تغذية لها بالمادة السيرية الذاتية.

ويلاحظ المهتمون بالسيرة الذاتية أنها أكثر من جنس أدبي ، إنها بعبارة الكاتب الفرنسي توماس كليرك نمط من خطاب خاص قائم على الاختلاف عن التخييل وخاضع لشروط مسبقة.

لقد توضح ذلك في الأجزاء المترجمة إلى العربية من كتاب كليرك (الكتابات الذاتية: المفهوم-التاريخ-الوظائف والأشكال)-ترجمة محمود عبدالغني/ دار أرملة، حيث يدرس ويناقش مسألة المطابقة بين الأنا الخارجية للمؤلف وأناه السيرية ، والصلة بين زمن السرد السيري وزمن الأحداث المستعادة ، ولكن التطابق ينبغي أن يكون – أو يفترض أن يكون- كاملاً بين اسم العلم للمؤلف ،

### عبدالستار ناصر على فراش الموت: السيرة الروائية

تواصلنا مع تفحصنا للنماذج السردية المترددة بين السيرة الذاتية والسرد الروائي الخالص سنقف عند عمل للكاتب عبد الستار ناصر (على فراش الموت) - المؤسسة العربية، بيروت ٢٠٠٦ - المقدم للقارئ بكونه (رواية) كما نص غلاف الكتاب ، وكذلك قول الكاتب في الكلمة الأولى من مقدمته (هذه الرواية خرجت من مذكراتي التي لم أكتبها بعد) ولكي لا يتنبه القارئ لمفارقة أو استحالة خروج النص من عدم أو متن لم يدون بعد يستدرك عبد الستار بالقول : إن تلك المذكرات غير المدونة (كانت تحيا في ذاكرتي وعاشت معي في كل مكان مضيت إليه) فهل يكفي هذا الاعتراف والاستدراك لإقناعنا أن العمل لن يقع ضحية ضياع الهوية الإجناسية: سيرة/رواية/سيرة روائية/رواية سيرة؟

ذلك ما يشغلني وأنا أراجع السير والروايات الملتبسة بها نوعياً والتي تزيل الفواصل بين الأنواع وأفراد النصوص المندرجة تحتها ، بهدف التوافق حول بعض المسائل الرجراجة وغير المتعينة في نظرية الأدب والأجناس والأنواع المتصلة بها وخطاباتها وشعرياتها ونظم العمل فيها والكيفيات النصية الممكنة ضمنها والعلاقات التناسية بينها.

وإذا كانت صورة الفنان في شبابه لجيمس جويس مثلاً لهذا المزج السيري -الروائي وكذلك بعض أعمال كافكا المحيلة إليه بالحرف الأول من شخصياته التي توافق اسمه، فإن الكشف عن مرجعية الرواية لدى عبدالستار ناصر - أعني المذكرات التي لم تدون بعد ، تؤكد الاستمداد من ذلك المشروع المؤجل: كتابة السيرة احتكاماً للمذكرات التي أقر الكاتب بأنها كانت الدافع والمرجع لعمله هذا. وباستدراكه الذي جاء في المقدمة احتريز عبد الستار من المزج لدى المتلقي ، بل أضاف أن (ما جاء هنا = في الرواية ليس بالضرورة أن أكونه أو عشته بالضرورة ، ورغم كل ما ورد من معلومات تبدو (خاصة) عند أول وهلة) ولكن ما الذي يحدد الخاص والمعيش و ما ليس منهما بالضرورة ؟ الكاتب وحده من يمتلك الإجابة فقد استمد مادته من مذكرات (لم تكتب بعد) ومن (ذاكرة) تشترك

لخطاب الرواية وما يفرض من تخيل وإيهام ووقائع لا يشترط حدوثها المسبق لتدخل في النص -كما في السيرة الذاتية. وتلي هذه المآزق الكتابية مآزق قراءة أيضاً لأن المتلقي سيستنفذ طاقته التطابقية ويعلو فضوله للبحث عن مفردات حياة الكاتب كما حصلت وفي الأطر التي وضعها فيها كاتبها .

ومؤخراً صدرت روايات عربية يختلط فيها السيري المتطابق المستعاد، بالروائي المتمثل المتخيل، ودعا ذلك إلى البحث في شعرية الرواية السيرية أو رواية السيرة الذاتية، لكنني أرى أن ذلك يجب أن يبدأ من مقام أو سياق السيرة الذاتية نفسها في حال التباسها بالرواية كونها اقتربت منها حدّ التماهي بها ، أي أن السيرة الذاتية هي التي يجب أن تفحص على أساس انتمائها للرواية كلياً واتخاذ الكاتب أسلوب السرد الروائي سبيلاً لتوصيل أحداث حياته للمتلقي ، وهنا سيحصل لدينا نوع جديد من السيرة الذاتية الروائية المكتوبة انطلاقاً -وتوسعا -من نص السيرة. وفي هذا التجنيس تقرييق بين الرواية والسيرة الذاتية، فالقول بوجود رواية سيرة ذاتية كنوع من الرواية ذاتها وتنوعاً عليها أو توسعا منها يعيد هذا النص إلى الرواية ويحتكم إلى أعرافها وقوانينها، كما يحصل في قصيدة النثر التي ينبغي فحص نثريتها انطلاقاً من وجود الشعر فيها كأصل في خلقها أو إبداعها وليس الانطلاق من النثر لرؤية شعريتها ووجود النثر فيها، فالسيرة هي الأصل في قراءتنا والرواية كيفية ممكنة لتوصيلها وليس العكس.

ولعل هذا الهاجس هو الذي حدا بروائيين مكرسين لكتابة سيرهم واستذكّار حياتهم الماضية والأمكنة التي عاشوا فيها والأزمنة التي شهدوا أحداثها وكذلك الشخصيات والمواقف والتجارب التي تمثل مفردات مهمة في النص السيري. وقد كان بمقدورهم صهرها في عمل سردي تخيلي خالص لا قرابة بينه وبين السيرة الذاتية ، ولكن المقصدية والفضول الإنساني المستقر في نفس الكاتب والقارئ معا يدفع لاختيار السيرة الذاتية شكلاً للتعبير في لحظة ما يتحول فيها الكاتب إلى قارئ حياته ونفسه والفضولي الذي يفتح مكامن الذات وخبايها متعرفاً ومكتشفاً ومعترفاً في الآن نفسه .



لكن المفارقة الأخرى في العمل هو المكان الذي نشأ فيه والذي وصفه بأنه (المكان الغرائبي الوسخ). إنه زقاق الطاطران (المنسي المهمل) في قلب العاصمة بغداد، لكنه احتل حيزاً مهماً في ذاكرة رواية وفي ذكرياته.

ولكن رواية رشدي سيهرّب كثيراً من كسرات ومفردات حياة عبد الستار نفسه، ليس زقاق الطاطران إلا أحدها، فها هي فيوليتا إحدى النساء الكثر اللواتي تنتثر أجسادهن على صفحات الرواية تقول له:

- كم مرة كتبت عني؟ ألا تتذكر روايتك العجيبة التي لا أعرف كيف أنطقها؟ وما على رواية رشدي هنا إلا أن يتذكر الطاطران، موطن طفولته وشقائه الذي كثيراً ما ذكره في أعماله ومذكراته ومقابلاته وفي كتابه عن قصصه (حياتي في قصصي) وهو المكان العائلي الذي يعود إليه لاعناً وغازباً فالعائلة كما يقول السارد (بيت الداء) وهو لا يوفر مناسبة لبيان ما ألحقته به كيانه وأفرادا من خسائر.

ويضاف لهذا أسماء أصدقائه من الأدباء والكتاب الذين ماتوا والذين لم يموتوا بعد وعن أعمالهم وأشعارهم وبعض حكاياتهم، وهو ما يعطي للعمل سمة السيرة الذاتية، فنحن نتعرف على شخصيات عاصرها وقابلها وكان لها شأن في أحداث حياته، مثل جمعة اللامي وموسى كريدي

فيها وتتقاسمها الرواية والسيرة، ذلك أن الرواية بحسب الكاتب (تحتاج إلى ذاكرة وقحة لا تأخذ المؤلف وحده) كما أنها لا تخفي العيوب التي يذكر منها الخيبة والفشل والخسارة التي يعترف الكاتب أنه جربها كلها، فوجد أن الفن يقتضي صهرها كلها في بوتقة الكتابة، فجعلنا نتساءل عما يمكن أن يظل منها بعد الانصهار والانصياح لرغبة المماثلة لا المطابقة التي تتيحها كتابة السيرة التي لا تقتض الانصهار، بل يظل لها وجود مستقل داخل السرد الذي تكون هي عصبه أو هيكله العظمي حيث تلتزم حوله كل عناصر السرد الأخرى.

تحت هذا الإحساس بأن المشروع الكتابي موزع بين السيرة والرواية يعترف الكاتب بأنه تمنى وهو يكتب لو أن عمله كان (رواية) لكنها هربت منه- كما يقول- دون أن يحدد ما احتل مكانها، أهى السيرة أم المذكرات المنتزعة من الذاكرة قبل التدوين بل ربما قبل التخلق والتكوين التام؟ كل هذا يحسه عبد الستار ناصر الذي يستعين بعبئة أولى يثبتها قبل المتن السردى مأخوذة من الشاعر توفيق صايغ :

هذا أنت

من المنى إلى المنية

وهي عبارة ذات دلالة على خط السيرة الذي يقطع العمل بجانب خط الرواية، فعدا التوافق الصوتي جناساً بين المنى -نطفة الإنسان الأولى ونشأته وبين المنية -موته ونهايته، فإنهما القوسان اللذان يؤطران حياته وما يحصل له من أحداث.

لكن مادة السيرة ليست إلا مناسبة لخلق رواية حتى أن الشخصية الرئيسية في العمل والسارد الأول فيها هو (رواية رشدي). اسم غريب يحس الكاتب بغرابته فيقول على لسانه (اسمي هو أغرب شيء أحمله بين الناس في المقاهي والأزقة..). وهو اسم أزعه لدلالاته الأنثوية ولغرائبيته في بيئة فقيرة كما يقول وكأنه يستبقي اعتراض القاريء نفسه على التسمية، رغم ما قدّمه من تبرير حول إعجاب أبيه بالسندباد وعنتره وقصصهما، أما بالنسبة لقاريء تأويلي فقد يحيل اسم (رواية رشدي) إلى رغبة دفينّة في إنجاز رواية لا سيرة، رغم أن العمل يعناش على مفردات تلك السيرة المحتشدة بالأحداث.

قصص السندباد ومغامراته.  
فراش الموت هنا صار فراش الموت انزياحاً ، كما انزاحت  
الرواية لتغدو سيرة مموهة بالسرد الروائي  
ولتؤكد أنها تتغذى من الذكريات ، لتصبح مناسبة طيبة  
للحديث عن سيرة روائية ، شاء الكاتب أن يغلفها بالغلاف  
الروائي تخيلاً وفناً ، يخلق بالواقعة الحياتية ليمنحها هذا  
الوجود الفني الأكثر تأثيراً في المتلقي.



ونصر محمد وأحمد خلف ومحسن اطيماش وغيرهم من  
الأدباء المعروفين ، حتى أن أحدهم وهو السوري جلال  
فاروق الشريف يتسبب للسارد دون قصد بقضاء أكثر من  
عام في السجن، حيث نسي أن يهمل من أرشيف المجلة  
إحدى قصص السارد (سقوط الرايح الرابع) فنشرها زكريا  
تامر بعد موت الشريف وتسلم زكريا رئاسة تحرير مجلة  
الموقف الأدبي ولأنه لا يعلم بعودة السارد إلى بغداد  
، حيث سيلحق بعد نشر القصة ، ويسجن انفرادياً ثم يخرج  
ليجد نفسه ممنوعاً من السفر والكتابة ، ثم يقرر الهروب  
والسفر حيث لا رجعة للوطن.

في الغربة يعد السارد سنوات غربته بل ساعاتها ، ويتذكر  
أن ذكرياته فحسب هي التي أعانته على تحمل عذاب  
السجن وتعذيب السجانين، وأنها الآن زاده في الغربة بعد  
أن تحول الوطن ساحة ذبح وموت ، وفي حساب نفسه  
يجد أنه أنفق (نصف عمره منزلقاً على فراش من الموز  
على أرض تضحك من جنونه) ونصف ذاك النصف (مر  
تحت سقف رمادي من الترهات والمعتلات والكتابة التي  
ازداد بها إفلاسا بعد كل كتاب يصدر) له.

العائلة أيضاً في ختام العمل عاشت في شرايينه لكنه  
يرفضها بالثلاث ويخرج من بغداد ( عاريا ) إلا من ثيابه  
وجواز سفره دون أن يلتفت إلى الوراء.

ولكن ما قرأناه ليس إلا الذكريات المستعادة مموهة في  
أحداث رواية لم تكتب ، ووعد السارد في آخر أسطر  
العمل أنه ربما يكتبها غدا ، بعد أن اعترف أنها لم تبدأ بعد.  
لقد تجاوزت في قراءتي الأحداث وأفعال السرد التفصيلية  
التي جرت لرواية رشدي في مدن كثيرة غرباً وشرقاً لأن  
مهمتي هي استقصاء السيري في السرد ، وتتبع خطاب  
السارد وهو يجتريء من سيرته ويدغمها في عمل تخيلي  
يعتمد التماثل لا التطابق ، رغم النداءات الصريحة هنا  
وهناك حول تطابق شخصيتي رواية رشدي وعبد الستار  
ناصر الذي يأخذ منه السارد ولعه بالأسفار ، فهو ذو  
ملاح سندبادية، كما يدعو قارئه ليصبر على السرد لأنه  
سيكتب عما سماه: ( الروح اللائبة داخل جسده) والتي  
تدفعه ليتجول (ربما على حرير أو على فراش الموز أو  
على خشبة تطفو فوق النهر) ، وهي حيل سردية ترد في





## البحث عن خصوصية سردية في سرد الشؤون المحلية

د. سيد ضيف الله  
مصر

" كل من هبَّ ودبَّ يستطيع الآن أن يكتب وأن ينشر ويضع على غلاف كتابه الجذاب صك "رواية" دون أدنى حرج، وإن لم يفلح في النشر الورقي، فالإنترنت أوسع انتشاراً ". هذا الكلام لسان حال كثير من النقاد والكتاب الذين تشكّل عقلهم النقدي وتكونت ذائقتهم الأدبية في إطار عقد اجتماعي نصّ في أحد بنوده على أن الكتابة موهبة أو احتراف، وبالتالي لا يحق إلا لأفراد بذواتهم أن يطلقوا على أنفسهم مسمّى "كاتب" وأن يطلقوا على ما يكتبونه مسمّى "كتابة"، بحكم أن هؤلاء الأفراد موهوبون أو محترفون في عملية الكتابة.

لا أستطيع أن أقول إن هذا العقد الاجتماعي قد عفى عليه الزمن، خاصة أنه ليس سهلاً على مجتمعات ترى أن ترميم البالي وتنكيس المتهاك قد يكون أكثر استجلاً لبركات الاستقرار من أن تُلقى بأمنها و أمانها في غياهب المجهول الذي قد يستجلب كل مكروه.

ولا أعني بذلك أن ذلك العقد الاجتماعي المتوارث أصبح بالياً أو متهاكاً، وإنما ما أعنيه بالضبط أن هذا العقد الاجتماعي الذي يخصّص مهنة الكتابة ويمنح شرفها التاريخي للموهوبين والمحترفين قد واجه في السنوات الأخيرة من استطاع أن يعترض عليه ويرفض التوقيع عليه.

عشرات النصوص حذوه، فيتحول الجديد إلى مبتذل، والمتفرد لتقليد، والإبداع إلى تكرار. ولاشك أن كل كاتب روائي يتمنى وهو يكتب عمله أن يفقد ذاكرته القرائية فلا يكرر جملة ولا وصفاً ولا شخصية كتبها روائي قبله، وهو في سبيله هذا يدخل في محاورة مع تراثه الروائي القريب والبعيد، وما وصله من تراث النوع الروائي. وغاية كل روائي أن يحقق التفرد الذي هو أحد معاني الخصوصية. وباختلاف فهم الروائي لممكن خصوصيته وتفرد به واختلاف مسلكه لتحقيق ذاته روائياً، يختلف تصوّره للرواية. لاسيما أن الرواية نوع أدبي يتسم بقدر عال من المرونة التي تسمح، بل وتثمن التواطؤ بين الثقافة الإنتاجية والثقافة الاستهلاكية للرواية.

وهنا تتضح أهمية إسهام الباحث مجدي توفيق في قراءة "الروايات الجديدة" التي قامت على فرض أثبت صحته، وهو أن "نصوص الأدب- بخاصة النصوص التي تبحث عن طرق جديدة تمشي فيها- تحقق إبداعها بأن تصنع ذاكرة جديدة، بما تعنيه الذاكرة الجديدة من معارف جديدة، وتصور جديد للحياة، ومن اختيار لتراث جديد، ومن طرق جديدة في الكتابة، وجماليات جديدة للنصوص" (١).

إن الروايات التي قام توفيق بتحليلها من منطلق مفهوم الذاكرة الجديدة تنتمي على وفق مسلك المجادلة النقدي لجيل التسعينيات، وقد كان شاغل الباحث الأهم الكشف عن خصائص سردية يقيم عليها مفهومه النقدي "الذاكرة الجديدة"، وهو ما جعله يعلن منذ البداية تجنبه الخوض في مسألة تحقيق مفهوم "الرواية الجديدة" أو السعي لتقديم تعريف له. ويبدو أن مسلك اجتناب التحقيق في التعريفات المطروحة لمفهوم الرواية الجديدة، ثم عدم التورط في عملية تبين لأي من هذه المفاهيم أو عدم التورط في تقديم مفهوم جديد يضاف للمفاهيم المطروحة للرواية "الجديدة"، يفضي بالباحث لقول نصف الحقيقة حين يذهب إلى القول بأن ثمة خصائص أو سمات كامنة في عدد من الروايات صدرت حديثاً أو مؤخراً تؤسس لكتابة "جديدة" أو "خصوصية سردية" أو "قطيعة روائية"، لأن النصف الآخر من الحقيقة المسكوت عنه هو أن ادعاء الجدة وادعاء المجادلة ادعاءان ينفي كل منهما الآخر، فهما متغيران لا يحكماهما



ويبدو أن هذا الاعتراض ذاته ليس جديداً في تاريخ التجريب الأدبي، فهو أمر مألوف يواجه المجتمعات في لحظات مفصلية تتحول فيها أشكال الكتابة ويتغير فيها مفهوم الجمالية أو الأدبية.

معني هذا الكلام أن ما يندرج ضمن الأدب لا يخضع لمعايير الجودة الأدبية المرتكزة على الصفات الداخلية للنص، وإنما إلي جانب ذلك هناك معايير الجودة التي تحددها اللحظة الثقافية التي يتم فيها إنتاج هذا العمل الأدبي أو ذاك، بل الأدق أن نقول إن اللحظة الثقافية هي، بالأساس، التي تحدد المعايير التي يتم على أساسها التواطؤ المجتمعي على تنصيب هذا الشكل من الكتابة موقع الشكل المهيمن في مقابل تنصيب الشكل الآخر من الكتابة موقع الشكل المقاوم والساعي للهيمنة.

وعلى هذا فـ"روائية" عمل مكتوب على غلافه "رواية" هي عبارة عن خصائص داخلية وأخرى خارجية، والعلاقة بينهما ليست بسيطة ولا ثابتة، لأنها علاقة تنشك نتيجة تفاعلات معقدة بين النص وسياقه الثقافي. فإذا كانت اللحظة الثقافية تنحاز نقدياً وإعلامياً وجمالياً لنمط من الكتابة الروائية على حساب نمط آخر، ففي المقابل هناك نصوص متفردة بقدرتها على أن تغير شروط اللحظة الثقافية المنتجة في ظلها لتؤسس لوعي قرائي جديد.

لكن جرت العادة أن تقع الكتابة في فخاخ التنميط بمجرد أن يسلك نصٌ مسلماً جديداً فينال تقديرًا أو تهليلاً، فتحدو



على التفسير والتعليل لظواهر العالم، من خلال التغلغل في جوهر الظواهر وتصور العلاقات من الداخل.

- ذات بناء متماسك ومترابط ومتدرج فنيا (بداية- ذروة- نهاية)

- يختفي الكاتب من أجل الموضوعية الفنية الإيهام بالواقعية بغرض إقناع القارئ.

- تهدف لأن يحل التناغم مكان الخل، حتي لو كانت ذات رؤية عبثية تعكس تصور الخل في العلاقات بين الإنسان ومحيطه.

#### الرواية الجديدة

- تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.

- هي جديدة لأنها ضد التحديد والتصنيف بدليل كثرة المسميات التي تحاول الإمساك بها:

(رواية للرواية- الرواية التجريبية- رواية الحساسية الجديدة- الرواية الطليعية- الرواية الشنيئية).

- الذات المبدعة تحس غموضا يعترى حركة الواقع، كما تشعر أنها مهددة بالتلاشي.

- تسعى لتأسيس ذائقة جمالية جديدة أو وعي جمالي جديد

- تستند لجماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم لذلك تقوم بتفجير منطق الحكمة والتسلسل.

- من أجل تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية يتدخل الروائي الجديد بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل ويخاطب القارئ ويحاوره ، ويعلق ويشرح.

يتعمد الروائي الجديد الانحرافات السردية المتكررة

ثابت، ونحن نحتاج لثابت لنحتكم إليه كميّار نقدي ليس في التقييم الجمالي للروايات فحسب، وإنما في تصنيف الروايات وفقا لخصائص سردية تسم خطابها السردية. وإذا لم يكن هناك ثابت نحتكم إليه أو نتواضع عليه، فليس بمقدورنا سوى أن نقنع بأحد أمرين أولهما هو الربط بين المتغيرين (المجالية/ الجدة) فتكون النتيجة بديهية أو مجرد تحصيل حاصل ولا جديد فيها، وهي أن لكل جيل جديده مع وجود خروجات عن القاعدة هنا أو هناك، أما ثانيهما فهو أن نطرح أحد المتغيرين جانبا، وأعني هنا مفهوم المجالية، ليكون البحث عن المتغير الثاني وهو " الجدة" في كل عمل روائي ندرسه مستنديا إلي تصوّر "للرواية الجديدة" نتبناه لغرض هذه الدراسة. هذا التصوّر يقدمه الباحث شكري عزيز الماضي في كتابه "أنماط الرواية العربية الجديدة" على خلفية مقارنته بين مفاهيم ثلاثة يستدعي كل منها الآخر (الرواية التقليدية- الرواية الحديثة- الرواية الجديدة) (٢) باعتبارها ثلاثة أشكال تمثل تطور الرواية العربية دون الوقوع في فخاخ التحقيب الزمني، وأحاول هنا أن أستخلص أهم السمات المانزة بينها مصنفًا إياها:

#### الرواية التقليدية

-تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد

- وظيفتها متمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد

- ظهرت في مرحلة النشأة والبدايات بصفة أساسية لكنها مازالت موجودة.

- من صفاتها النوعية أنها ذات أفكار جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي.

- هناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة وباسم الإيهام مرة.

- الاهتمام بالوقائع أكبر من الاهتمام بالشخصيات

- وسائل الربط بين الأحداث القضاء والقدر أو تدخلات السارد المباشرة.

- ينهض بمهمة السرد راو عليهم بكل شيء

- الشخصيات تتكلم لغة الكاتب

#### الرواية الحديثة

- تصميم يجسد رؤية وثوقية للعالم.

- مهمتها تقديم تفسير فني للعالم يعكس الإحساس بالقدرة



المحلية أو تلك ثقافياً. كما أن هناك من يراه مسلكاً لتحقيق شكل عربي للرواية متميز عن الشكل الغربي لها والخروج بالتالي من دائرة "التبعية الإبداعية". وهناك من يعتبر ذلك رهاناً للكشف عن عالمية الشؤون المحلية من خلال تجسيد الإنساني (العام) عبر المحلي (الخاص) لتبرز التقاطعات الكبرى بينهما باعتبارها أدلة للباحثين عن المشترك الثقافي الإنساني.

ولم يزعم أحدٌ من كتّاب الرواية الجديدة - فيما أعلم- أنه يسلك هذا المسلك أو غيره من أجل تقديم شكل عربي للرواية خروجاً من نفق التبعية الإبداعية، لكن مثل هذا القول



قد نقرأه كثيراً لدى كثيرين من كتّاب الرواية الحديثة، لكن في نفس الوقت هناك اتهامٌ موجّه لكتّاب الرواية الجديدة خاصة في العقد الماضي باستهداف الترجمة عند الشروع في كتابة رواية الشؤون المحلية.

وبغض الطرف عن الغايات المعلنة أو المضمر وراء كتابة سرد الشؤون المحلية، نجد أن طرق معالجة تلك الشؤون المحلية سردياً هو الأولى بالاهتمام النقدي هنا. تختلف طرق معالجة الرواية للخصوصيات الثقافية أو البيئات المحلية تبعاً لموقف الراوي من تلك البيئة من حيث تعاطفه معها أو نفوره منها، ومن حيث كونه أحد أبنائها أو كونه غريباً عنها يكتفي برصد المظاهر البصرية السطحية. ويصعب أن نوزع هذه المواقف على أشكال الرواية (تقليدية/ حديثة/ جديدة) فنزعم أن الرواية التقليدية تميل للتعاطف، أو أن الرواية الحديثة أو الجديدة تميل إلى العداء مع البيئة المحلية. ولذلك ليس مستحيلاً - نظرياً على الأقل - تصور أن تتلاقى رواية تقليدية مع رواية حديثة مع رواية جديدة في واحدة من طرق تناول البيئة المحلية التالية:

- ١ - التناول الداخلي المتعاطف: (موسم الهجرة للشمال/ مدن الملح).
- ٢ - التناول الخارجي المتعاطف: (فساد الأمكنة).
- ٣ - التناول الداخلي غير المتعاطف: (الحرب في بر مصر).

والانتقال من حدث لآخر ومن زمن لزمن، وإخفاء الزمن أو المكان أحياناً.

- موضوع الرواية لا يتصف بالتناغم أو الوحدة والشخصيات مجرد أطيف أو حروف أو أصوات.

- هناك مستويات لغوية متعددة

ومن هنا يمكن القول إن أية محاولة لاستخلاص خصائص لما يسمى بالرواية الجديدة هو عمل تثبيتي لكائن متمرد يقاوم أي فعل تثبيتي. وبالتالي فإن عملنا هذا محكوم عليه بالفشل النسبي أو بالأحرى النجاح المؤقت و المقتصر على نطاق الروايات الثلاث التي ندرسها (العمة أخت

الرجال لأحمد أبو خنجر (٣) - كيد النسا لخيري عبد الجواد (٤) - فانيلى للظاهر الشرقاوي (٥)، والتي ما هي إلا روايات تلقيناها على اعتبار أنها ذات أنصبة متباينة من مفهوم "الجدة"، وهي في نفس الوقت تشترك بدرجات متفاوتة في أنها تندرج ضمن ما أسماه الباحث صلاح صالح في كتابه: "سرديات الرواية العربية المعاصرة" بـ "سرد الشؤون المحلية" (٦).

وسرد الشؤون المحلية هو السرد المعني برصد الخصوصيات الثقافية للبيئات التي تتصف بصفة المحلية من منظور قارئ الرواية، وهذا ما يفضي إلى القول بنسبية مفهوم المحلية، فكل بيئة هي بيئة محلية بمعنى من المعاني ولها سماتها الثقافية التي تميزها عن البيئات الأخرى. إن معيار التمايز الثقافي بين البيئات للقول بمحلية ما أو بخصوصية ما يستدعي في المقابل مفهوم التجانس الثقافي أو المشترك الثقافي للقول بالانتقال من حيز المحلية أو الخصوصية إلى حيز الدولة/ القومية. لكن ما نعتبره وطنياً وقومياً منطوياً على خصوصيات ثقافية متباينة هو نفسه يكون محلياً من منظور قارئ لا ينتمي لنفس القومية. ويبدو أن غايات اللجوء لسرد الشؤون المحلية متباينة، فهناك من يعتبر ذلك مسلكاً يسيراً للوصول للاعتراف الخارجي/ الترجمة نتيجة أنه سرد قادر على إشباع الفضول المعرفي لدى الآخر / المترجم عن سمات هذه البيئة



#### ٤ - التناول الخارجي غير المتعاطف: (يوميات نائب في الأرياف) (٧)

إن هناك أفضلية محفوظة مسبقاً لروايات السرد المحلي التي ينهض بمهمة السرد فيها راوٍ من أبناء البيئة المحلية (داخلي) على تلك الروايات التي ينهض بالسرد فيها راوٍ غريب. وذلك لما للراوي "الداخلي" من قدرة على رصد الجوهر وعدم الوقوف عند المظاهر البصرية أو الخصائص السطحية للبيئة. كما تتميز روايات الشؤون المحلية فيما بينها أيضاً ليس بالحشد الكمي لمظاهر الخصوصية الثقافية، وإنما بالانتقاء الكيفي للمادة التي تنفرد بها البيئة حتى لو كان لهذا الشيء النادر والمتفرد هو "الغسيل الوسخ" الذي ينشره الراوي أمام القارئ. ومن وجهة نظري يصعب على الرواية التقليدية أن تنشر الغسيل الوسخ للبيئة المحلية لأنها تسعى بشكل عام للحفاظ على الوعي السائد واستمرار العالم على ما هو عليه. لكنها قد تفعل ذلك من باب الإحساس بالدونية تجاه الآخر، وهو ما تشترك فيه الرواية الحديثة أحياناً، لكن الرواية الحديثة قد تلجأ لهذا الفعل أيضاً لتحقيق هدفها التقدمي من باب أن نقد الذات ضرورة للتقدم. أما الروائي الجديد فإنه يفعل نفس الفعل بغرض التعرية

والفضح وتفكيك الصورة الإيجابية المخترنة عن تلك البيئة المحلية، دون أن يتورط في إعادة بناء جديدة لهذا العالم لأغراض أيديولوجية أو سياسية لأنه يشعر بفعله الفضائحي أنه ينتقم من عالم يشعر فيه بالتلاشي، فيما يشبه عملية تفجير للذات، بعد إدراكها يائسة أن العالم لن يتغير من حولها ما لم تفجر نفسها فيه، لأنها ذات عاجزة عن الحلم بالتغيير وهي في مأمن من التلاشي.

ومن هنا، يمكن القول إن ما تتميز فيه روايات السرد المحلي يكمن بالأساس في عملية انتقاء المادة المتفردة والنادرة التي تحقق الدهشة للقارئ في مناطق متفرقة من العالم. وبنفس الدرجة تتميز الروايات في طريقة صياغة تلك المادة. ومن هنا فإن رواية السرد المحلي تفشل جمالياً

وتنتج أنثربولوجيا حين تتحول لمتحف تتجمع فيه الآثار الأصلية والمقلدة من كل صوب وحذب.

«العمة أخت الرجال» لأحمد أبو خنجر ..

#### رواية تستحي أن تتمرد

"قلت بفراغ صبر: وأنت الآن مهياً للم العائلة !! قال: من حقك أن تسخر يا مثقف. (ص ١٠٩) .

"كثيراً ما كان يتهمني محمد بالخوف، قال: الكتابة تحتاج إلي شجاعة كما الحياة تماماً .. ويبدو أنك أوقفت حياتك للفرجة

دون الخوض في معركتها (.....) فأطلق

ضحكة وهو يقول: ينقصك الخيال يا ابن

العم. (ص ١١٣)

"خبرني ماذا فعلت الحكومات المتعاقبة

.. لم يكن الجنوب في حساباتها أبداً، يبدو

في نظرها كتلة يمكن إهمالها وتجاهلها

.. فقط الانتباه لنهب خيراته وتشريد ناسه

عبر طول البلاد وعرضها. (ص ١٣٠)

هذه المقتطفات تثير سؤال العلاقة بين

الراوي وعالمه الروائي، ليس فقط من

زاوية طبيعة هذا الراوي بوصفه تقنية

سرديّة، وإنما أيضاً بوصفه ذاتاً تربطها

بهذا العالم الروائي علاقة معقدة تتراوح

بين الانتماء والاغتراب عنه.

اختار أحمد أبو خنجر الراوي

بمواصفات معينة تلائم العالم الروائي الذي يدخله، فهو

راوٍ مشارك في الأحداث، فهو ابن أحد الرجال الستة

الذين تشبثوا في البلاد، لينطبق عليهم - اسماً وفعلاً - عائلة

الرحال تاجر العبيد، و الراوي بهذه الصفة يكتب تاريخ

عائلته. وعلى الرغم من هذه الصلة الوثيقة بين الراوي

وعالمه الروائي (الذي هو عائلته)، فإن المقتطفات السابقة

من الرواية توضح لنا أننا أمام رؤيتين مختلفتين ليس تجاه

العالم الروائي فحسب، وإنما للعالم بشكل عام.

فالشّاتات هي الكلمة التي تنبني عليها الرواية بوصفها

تأريخاً فنياً لعائلة الرّحال، وتفسير الشّاتات في الرواية

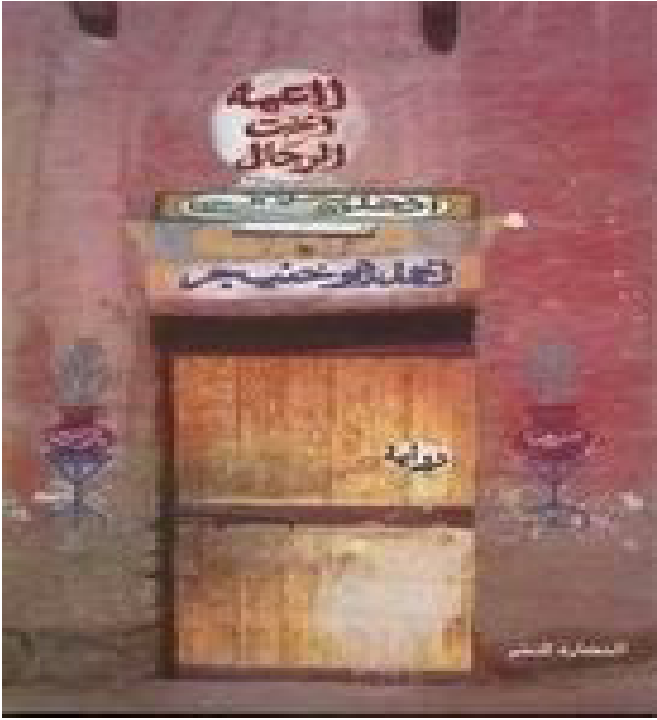
يروى على ألسنة العديد من الشخصيات مرة كعقاب

أخلاقي على تجارة العبيد التي كان يمارسها الجد الأكبر

سرديات  
الرواية  
العربية  
المعاصرة

د. صلاح صالح





يأتي الراوي من زمن ثقافي مختلف، وهذا الاختلاف يحدد لنا ما الذي يلفت نظره فيراه جديرًا بالرواية، والأهم الكيفية التي يرويه بها.

هذه رواية تقليدية من حيث البناء، تبتدئ بمقدمة طويلة تمتد لتشمل الفصل الأول كله (كتاب العمّة)، يسير الزمن السردى فيه بطيئاً رتيباً، وينحصر المكان في بيت الرحال القديم حيث العمّة، وذكرياتها مع العائلة، أما الراوي فلا حضور له في القصة. فنحن في الفصل الأول أمام راوٍ عليم يسكن بيت الرحال وذاكرة العمّة في نفس الوقت. فهو راوي حكايات لا راوي أحداث بالدرجة الأولى. وعلى الرغم من مشاركته في الأحداث بدءاً من الفصل الثاني (كتاب الرجال) إلا أن هناك بعض المواقف التي سردها لنا دون وجه حق، فكونه راوياً مشاركاً في الأحداث لا يتيح له التواجد داخل غرفة نوم العمّة بعد موتها وهي تحاور امتدادها الإنساني الحي (زينب) وقد تعرى جسدها، في هذه اللحظة الخاصة التي أنت فيها روح العمّة فاطمة محملة برسالة من العالم الآخر حيث الجدة فاطمة لتتصح زينب "الفارسة تعرف متى ترخي اللجام"، لترخي زينب اللجام أمام محمد الإسكندراني. في هذا السياق السردى لا

مشتتاً بذلك العبيد عن أهاليهم، ومرةً كقدر محتوم من الله على هذه العائلة دون أن يكون في ذلك عقاباً أخلاقياً. وكلا التفسيرين ينتميان لرؤية قدرية، تعتمد على الإيمان بالله في تفسيرها لكل ما يحيط بها من ظواهر، وما يلم بها من أحداث. وفي مقابل هذه الرؤية القدرية نجد الرؤية العقلانية لدى الراوي الذي يوظف معرفته وثقافته ليدحض الركن الأساسي في الثقافة القدرية وهو الاعتقاد بأن تجارة العبيد حرام، و يعاقب الله من يقتربها بشتات ذريته، حيث يقول الراوي رداً على ابن عمّه محمد الإسكندراني: "قلت بنوع من الاعتراض: في البداية حين بدأ الرجل الرحال الكبير تجارته، والتي لم يكن العبيد جزءاً منها، لم يكن هناك حس من التجريم أو التحريم لهذه التجارة، بل على العكس كان هناك غطاء ديني كامل مشمول بدعم سلطوي يؤمن هذه التجارة، ويكفل لها ازدهارها، هل يمكن للأحفاد تحمّل أوزار لم يقتربوها.. لنكن أكثر صراحة: لم تكن أوزاراً عند الرعيل الأول". (ص ١٢٩)

إن الراوي يرفض التفسير الأخلاقي لشتات العائلة، ليتبنى التفسير الاجتماعي والسياسي لشتات الجنوب بأكمله والمتمثل في إهمال الحكومات للصعيد على مر سنوات وعقود.

إن الزمن الثقافي لكتا الرويتين مختلف بطبيعة الحال، وبالتالي من الصعب أن نتوقع من محمد الإسكندراني أن يمثل لتلك الرؤية، خاصة أن صاحب تلك الرؤية العقلانية الشجاعة في إدانة الحكومات المتعاقبة هي شخصية موصومة بالخوف والفرجة على الحياة دون المشاركة فيها من قبل محمد الإسكندراني وكل من ينتمي لنفس الرؤية القدرية. والمفارقة أن صاحب الرؤية القدرية (محمد) هو القادر على مواجهة الشتات بزواجه من زينب مما يعني استمرار العائلة، وكانت وسيلته لخوض تلك المغامرة التي لا يجروها الراوي عليها، هي الحلم الذي رآه وأعاده من الشتات ليلى شمل العائلة، ذلك الحلم الذي لم يستطع سعيد ابن العمّة أن يحققه من قبل. إن الحلم ضرب من الخيال، وقد استعان محمد بالخيال لمواجهة الواقع/ الشتات، فكان من الطبيعي أن يدين محمد ذلك الراوي / المثقف بنقص الخيال، وهو اتهام قاتل.

فقد كانت أقرب إليها من أمها حتي تحكي لها تحولاتها الفسيولوجية علي هذا النحو. والملحوظ أن كل الذاكرة يتم سردها بطريقة الاستعادة من الماضي لكن دون حضور معقول لصوت العمة صاحبة الذاكرة نفسها!

إن ذاكرة العمة كانت بالنسبة للروائي مصدرًا لم يقدر قيمته فنيا، على الرغم من حاجة السرد لها سواء لإضفاء حيوية وطابع إنساني على المروي أو لإقناع القارئ ببعض الأحداث التي لا يقف وراءها المنطق السائد اليوم بين جمهور القراء، وإنما يقف وراءها معتقد شعبي لا يحتاج القارئ لتفسير وتبرير وإقناع بصدقه خاصة إذا كان من بيئة ثقافية مغايرة بقدر ما يحتاج لأن يصله الإحساس بمدى إيمان تلك الشخوص بذلك المعتقد ومدى تأثيره على حياتهم. ومن هذه المعتقدات الشعبية الإيمان الشديد بالحسد، فهذا المعتقد هو أساس الشنات الذي تقوم عليه الرواية، فالجد الرّحال كان يعتقد في حسد أهل القرية له بشكل قد يراه القارئ مَرَضِيَا ما لم يصله إحساس صاحب المعتقد بغير ذلك، وذلك حتى يمكنه أن يتقبل ما ترتب على ذلك المعتقد من انعزال عن القرية خلافا لطبيعة البشر في تشكيل التجمعات السكانية سواء كانت قروية أو مدنية.

إن الذاكرة قد تختزن موروثا ثقافيا جديرا بالحكي، لكن هذا الموروث الثقافي إنما هو في الحقيقة عبارة عن علاقات إنسانية كانت قائمة بين حاملي هذا الموروث في ذاكرتهم الفردية والجمعية. وإذا كان هذا الموروث هو المقوم الأساس للخصوصية الثقافية للمكان الذي اختاره الروائي ليكون عالمه الروائي فإن استعادة أصوات حاملي الموروث ليكونوا هم رواته هو جزء هام من عمله السردي افتقده الفصل الأول.

ومن ناحية ثانية، إذا كان المعتقد الشعبي حول الحسد يفسر حدثا هاما في الرواية وهو انعزال الجد الأكبر الرّحال عن القرية، فإن المعتقد الشعبي يلعب دورا هاما في الاعتراف بتميز وتفوق "عيد" في رسم الجداريات الخاصة بالحج، التي هي نفسها أيقونات تختزن ثقافة الجماعة الشعبية. إن الاعتراف بـ "عيد" هنا ليس كرسام فحسب، وإنما كفنان قادر على تمثيل روح الجماعة الشعبية بأفراحها وأتراحها من خلال أيقونات تضرب بجذورها في تاريخ الجماعة.

يحق للراوي التواجد بأي صفة، فضلا عن أن ينقل حديث المتوفاة (فاطمة) إلى الحالمة المستيقظة (زينب):

" كانت تحاول التيقن من كونها مستيقظة، بيدها الخالية قرصت صدرها، تأوهت، والعمة أوقفت ضحكتها وأعقبتها بسعلة قبل أن تقول: الأيام بتروح يا بتي... قالت في نفسها: أنا صاحية». (ص ١٢٠)

ولم ينج من أحبولة الراوي المتحدث باسم الجميع عمه عثمان العجبان نفسه، وذلك حين استوجب السياق السردي دخوله في لحظة حيرة تناسبها تقنية المونولوج أو الخطاب غير المباشر الحر (٨) حيث يعمد الكاتب أن يتداخل صوت الراوي بصوت الشخصية فلا نتبين لأيهما يكون الكلام بالضبط، ومع هذا لا يتحقق ذلك التداخل لتحقيق هذا الإيهام:

"وهاجمه سؤال: هل ستمتد يده على ابن عمه، إن فازت فاطمة؟ .... لا يدري على أي نحو يتصرف، ما الذي دفع مصطفى لهذا الفعل؟.. الخ (ص ١٤٣).

والسؤال ما هي الحكايات أو العادات والتقاليد التي رواها أو الموتيفات التي وصفها لنا هذا الراوي العليم؟ وهل تحققت خصوصية روائية ما لهذه الرواية؟

"تذكر أن خراط البنات كان يغامر كي يزورها ليلا، ليجعل جسدها يستدير، كما تقول جدتها حين تأخذها في حضنها: بالليل عندما تنامين، يأتي خراط البنات، متلصصا يرقب إخوتك الرجال، ولما تأخذهم الغفلة، يدخل إليك، تكونين نائمة، يعمل يديه في جسدك. (ص ١١)

هذا التفسير الذي تقدمه المخيلة الشعبية للبنات في سن المراهقة للتحويلات الفسيولوجية التي تحدث لأجسادهن لا يقتصر علي جنوب مصر، وإنما هو تفسير شائع في أنحاء مختلفة من البلاد العربية، لكنه خاص بفئة اجتماعية معينة لا يمكنها مستواها التعليمي من التنقيف الجنسي لبناتهن.

إن وجود الحكاية خارج الرواية له غاية التوظيف الحياتي لذلك التفسير الشعبي بين الأم والابنة، مع الوضع في الاعتبار ما يتعرض له المأثور الشعبي بشكل عام من انحسار. لكن وجود الحكاية في الرواية يجب أن يكون له وظيفة روائية حيث تأتي الحكاية في إطار تذكر العمة فاطمة لعلاقتها بالجدّة فاطمة التي سميت على اسمها،

هل يمكن أن نعتبر أن ذلك بمثابة تحول في رؤية الراوي للعالم؟! يبدو أن ثمة ما يشير لاكتشاف الراوي بأن في عالم الجماعة الشعبية أشياء لا تخضع للمنطق والعقل كما كان يجادل في الفصل الأول، فإذا كان "لم الشمل" مكتوباً في جداريات الفنان/ اللوح المحفوظ للعالم الروائي، وقد قرأه، على هذا النحو، الراوي نفسه، فإن من قرأ "لم الشمل" بوصفه قدرًا مقدورًا، ليس أمامه سوى أن يعيد النظر في قراءته لـ "الشتات"!!

وهنا يمكن القول إن تحول موقف الراوي من راو داخلي غير متعاطف إلى راو داخلي متعاطف لدرجة الانبهار بما يكتشفه من أسرار بيئته المحلية وما فيها من شخوص، هو تحول وإن كان يتم على استحياء وعجل في نهاية الرواية إلا أنه يمكن أن نعتبره علامة الجدة في هذه الرواية حيث يترزعق اليقين والرؤية الوثوقية للعالم والتي كانت مهيمنة على رؤية الراوي وعلاقته ببيئته المحلية طوال الرواية كما تجري العادة في غالب الروايات الحديثة.

إن الشتات كلمة تحمل شحنة عاطفية سلبية، لكن إذا حاولنا تجريدنا من تلك الشحنة العاطفية، لا يتبقى منها سوى أنها تشير للابتعاد عن "مركز"، وتأسيس "مراكز" جديدة، أي أنه نوع من الانتشار والتوسع للعائلة، ضربيته ضعف هيمنة المركز الأول على الأطراف/ المراكز الجديدة.

إن الاعتقاد في أن الشتات قدرٌ، بذنب أو بدون ذنب، يعني أنه أخذ قوة "المعتقد الشعبي"، وبالتالي يستلزم أن تنتج الجماعة الشعبية حيلاً حياتية أو طقوساً وشعائر قادرة على مواجهة ذلك المعتقد لتحافظ على استمرارها وتواصلها.

وهو ما رصدته الرواية من تناسخ الأسماء فنجد عيد الجد ثم عيد الأب ثم عيد الحفيد، مع استمرار الموهبة، ونجد الجدة فاطمة والعمة فاطمة مع استمرار قوة الشخصية الفارسية وقوة الحنان وحكمة المرأة التي تعرف متى ترخي اللجام . وتسمية زينب / امتداد فاطمة باسمها احتاج من عثمان لتأكيد أن الأم / ابنة عمه الصحراوية هي التي أسمتها. ووراثه الاسم كمقاومة لموت الأحباب أو فراقهم لنا خصيصة ثقافية تستهدف استحضار كل ما هو بعيد عن المركز ليحضر معنا هنا والآن. وقد تصل المسألة إلى ما يسمى بعبادة الأسلاف، ولا يتم التخلي عن تلك

ومن هنا كان المعتقد الشعبي في شخصية سيدنا الخضر عليه السلام وظهوره كداعم للأبطال الشعبيين، مفسراً ليس لموهبة "عيد" المفاجئة في رسم الجداريات فحسب، وإنما مفسراً للعلاقة الخاصة بين الرسوم والرسام والحالة النفسية للعمّة / المرسوم.

" أين يكمن الخطأ؟ تسأل (عيد) مُحدثاً نفسه: في حالات مشابهة تغلبنى هواجسي، لكني الآن فقط أعيد رسم الصورة القديمة. مدّ يده مشيراً إليها، لكن ما الذي حدث، أهي الصورة التي تتحكم في إظهار ذاتها كيف تشاء، أم هي معاشتي لها ولحزنها الذي بات مُسيطرًا عليها؟ رغم قوتها التي تحاول أن تدعيها لتداري بها ضعفها وحاجتها للحماية والتعاطف!! (ص ٨٧).

إن الوصول لهذه الحالة من التوحد الإنساني بين الفنان ولوحاته سواء كانت أيقونات على الجدران أو شخصاً يعاشرهم، قد مهدت له الرواية باستدعاء تراث الجماعة دون حواجز تاريخية بين تلك الموروثات؛ فمن الخضر ومباركته لعبد إلى استدعاء فعل "دثريني دثريني" المحفور في الذاكرة الجمعية بوصفه علامة لغوية تستدعي كل الحالة النفسية التي عايشها الرسول (ص) بعد تلقي الوحي وعاشتها معه السيدة خديجة.

"فبعد الذي حدث بينه وبين الرجل الطيب عند ضفة النهر جرى عائداً، مرتعداً إلى أمه التي دثرت، ومن خلال ارتجافه علمت بما جري له، قالت له : إنه سيدنا الخضر(ص ٢٧).

ثم انتقل هذه العلاقة الخاصة للراوي نفسه في نهاية الرواية، حيث تتحول الرسوم لما يشبه اللوح المحفوظ الذي يستقي منه ما سيلقي من أحداث.

" وللمرة الثانية داهمني إحساس بأن ما أراه الآن سيق وشاهدته بين الرسوم، رفعت عيني للحائط المواجه لي، كان شاب حائر يتحرك بين قافلة، يريد الوصول لسيدتها الذي على جملة في المقدمة، (...). ضحكك عيد .. قال : عقبالك وعقبك له. وأشار إلى محمد الذي كان في هذه اللحظة يجلس بجوار عمه وقد وضع يده على كتفه.. صعقتني المفاجأة... جلست مبهوراً، وعيني جرت للرسوم، وكان شاب قد توقف بجوار فتاة، لم تكن موجودة قبلاً، وكانت يده ممدودة لراكب الجمل: سيد القافلة." (ص ١٤٢)



الشخصية عبره في الزمن لتؤدي نفس الدور، فيكون الدور هنا أكثر أهمية من الاسم. وفي كل هذه الأحوال هي شخصية لا تعدو أن تكون طيفاً يمكن استبداله بـ"س" أو "ص". وكأنها شخصية تنتمي لعالم الرواية الجديدة في ضيافة رواية حديثة.

إن أسطورة العادي والمألوف سمة من سمات هذه الرواية (العمة أخت الرجال) محاكاةً للسرد الشعبي واليومي، فالرسوم تتحول للوح محفوظ يقرأه عيد والراوي، والنخلة تتحول لكيان مقدس، لا تقربه إلا العائلة، أو كجبل مقدس لا يصعده إلا أبناء الجد الأكبر، حتى عيد الرسام حفيد عيد الجد مستلم الموهبة من سيدنا الخضر، ممنوع من صعودها، والطيور أرواح تربطها علاقة وثيقة بروح العمّة حتى أنها تموت بموت العمّة (الدجاج/ القطة)، وتنكسر عيون النعجة والخروف، وانكسار العين مذلة، لكنهما يؤديان مهمتهما القديمة التي كلفتهما بها العمّة وهي تسوية الحشائش حول النخلة، بل إن الريح تسير خصيصاً لا لتلقّح النخلة كبقية النخيل، وإنما لتزهّرها فتسقط بلحها على الحشائش، والأهم أنها نخلة تأتي أن ينبت بجوارها أي نخيل آخر، وكأنها، في موازاة رمزية مع عائلة الرحال واجتئابهم الناس/ الآخرين، سلف بلا خلف!! هل يمكن أن نقول إن الآخرين بالنسبة لعائلة الرحال لم يكونوا إلا العبيد أو الغريب، وأن وسيلة التعامل معهم كانت القوة وبالتالي الانتصار في مسابقات الخيل أو التحطيب، مما جعل منها عائلة منغلقة على نفسها ومعرضة للانقراض، وأن محمد الإسكندراني بعرضه للزواج من زينب دون تحطيب كما فعل عثمان مع عمه عبد الله البشاري عند زواجه من ابنته (فاطمة أيضاً)، ودون سياق خيل (كما تزوج مصطفى من العمّة فاطمة) تكون الدنيا قد بدأت تتغير بالفعل، وإن كان ما زال الوقت طويلاً حتى يتحول الغريب إلى شريك في الحياة.

إن ميراث هذه العائلة القسوة، على حد تعبير العم عثمان الذي رفض أن يحضر جنازة أبيه، رداً على طرده من البيت. وعلى الرغم من إجلال الموت في الثقافة الشعبية بشكل لا يجوز معه إلا الخشوع أمامه وليس التشفي أو الانتقام، فإن شخصية عثمان المتمردة هنا مؤهلة فنيا للانحراف عن الثقافة الجمعية / الذاكرة القديمة وتأسيس

العادات إلا إذا مسّ الأبناء والأحفاد سوء المصير الذي لحق بالأسلاف، أو خيف منه عليهم وهو ما دفع العمّة فاطمة للكف عن تلك العادة مع أبنائها بعد فراق أبنائها الذين أسمتهم على أسماء أحوالهم.

ويبدو أن الرواية قد بالغت في تناسخ الأسماء والمصائر حتى الغموض، وهو ما شعرت به تجاه شخصية "الغريب" . "الغريب" يظهر في الفصل الثاني "كتاب الرجال" ويضفي حيوية عالية على السرد لقدرته على الاستهزاء بعائلة الرحال في حلقة التحطيب، ويبدو أن من ورائه سرّاً غامضاً، وهذا السر لا يبين إلا عندما يكشف الراوي علاقة العم عثمان بهذا الغريب العائد للانتقام منه. لقد ضحى العم عثمان دماء جديدة في شرايين الرواية حين أقسم بأن يصفع من ينهزم أمام أخته فاطمة في سباقات الخيل، إغلاًفاً منه لباب "السداح مداح" في المنافسة، وذلك لأن الرواية لا يمكنها أن تسرد مسابقات معروفة نتائجها سلفاً بذكرها أن الفائز بالعمة فاطمة هو ابن عمها مصطفى الذي تزوجها وأنجب منها، وبالتالي كل من سيتسابق معها هو من المنهزمين، وبالتالي لا جديد في السرد، وذلك خلافاً للسرد في السير الشعبية، فعلى الرغم من معرفة الجمهور بانتصار البطل أبي زيد في هذه المعركة أو تلك إلا أن الشغف بالسرد له أسبابه الأخرى، ولهذا فإن قسم العم عثمان جعل الشغف بالسرد في هذه المسابقات يتعلق بموقف العم عثمان من المنهزم، هل سيستطيع صفعه على وجهه أم لا؟ وماذا سيكون رد فعله؟

يعود الغريب لينتقم لكرامته من العم عثمان الذي صفعه أمام الناس، لكن هذالمرة في حلقة التحطيب وبشروطه : إما أن ينزله في حلقة التحطيب، أو يرد له الصفعة، أو يزوجه من زينب ابنته.

والسؤال: أي غريب هذا الذي كان صالحاً للتقدم للزواج من العمّة فاطمة، وما زال صالحاً للتقدم للزواج من زينب الحفيدة، بل وأن يعود ليهزأ من كل من يبارزه، بل ويوصف بأنه "رباية مدارس"؟ إن عدم معرفتنا بعمر الغريب، مع وجود شخصية واحدة تحمل اسم الغريب يجعلنا نعتقد في أحد أمرين: إما أن الرواية تمارس نوعاً من أسطورة الشخصيات برفعها فوق الزمان فلا تجري عليها تغيرات الزمن، وإما أن هناك نوعاً من تناسخ الأسماء الذي تمتد

فهو أشبه بذاكرة قديمة يستنسخ الراوي منها الشخصيات والحكايات.

«كيد النساء» لخيري عبد الجواد ..

محاكاة السرد الشفاهي تمرّد على قواعد كتابة الرواية الحديثة

في هذه الرواية علاقة مركبة بين الكاتب / الراوي والبيئة العشوائية (بولاق الدكرور)، حيث تسقط المسافة بين "جمال" الملقب بـ "الكاتب خيري عبد الجواد" والراوي لسيرة هذا المكان وناسه، وبالتالي لا مجال للإيهام بالواقع عن طريق خلق عالم روائي مطابق في جغرافيته وشخصه وعلاقاته للواقع، وما يستلزمه ذلك من حيل فنية، وذلك لأن الكاتب / الإنسان يعول على أن الكلام المروي يكتسب مصداقيته من كونه كلاماً على مسؤوليته الشخصية ككاتب لأنه واحد من أبناء تلك المنطقة يروي ما سمعه وما رآه، وهو لا يكتب نقفاً من سيرته الذاتية في مرحلة حرجية من حياته فحسب، إنما يكتب سيرة شخصيات كانوا بمثابة أركان بيئته المحلية التي اختزنتها ذاكرته وهو طفل حتى أصبح الكاتب والباحث في الدراسات الشعبية خيري عبد الجواد.

لا يتحلى خيري لإيهام قارئه بأن ما يرويّه واقع، وإنما يتحلى ليحاوّر القارئ الذي يشاركه نفس الخصوصية الثقافية بهدف أن يفقه من سطوة الخرافات المتوارثة التي تسكن عقله ووجدانه، ويدرك الباحث خيري عبد الجواد أن أقصر الطرق لإقناع الجماعة الشعبية بشيء أن تفعل ما يفعلون وتؤمن بما يؤمنون به حتى يعتبروك واحداً منهم ليستمعوا لك بعد ذلك فيما تريد تغييره جزئياً، ومن هنا كانت منهجية خيري في الحكى هي منهجية أقرب للتمرد على الحكى الكتابي الذي جرت عليه عادة كثير من الروايات الحديثة، ومحاكاة الحكى الشفاهي وطرائقه الذي جعل "كيد النساء" أقرب للرواية الجديدة، حيث تعتمد على الخروجات المتعمدة من السرد وتوجيه الكلام للقارئ والاستطرادات وإخبار القارئ صراحة بالبرنامج السردى العفوي للراوي حين ينتقل من حكاية لحكاية أو حين يحتاج للعودة لحكاية لم تكتمل، أو حين يؤجل حكاية لأنه لم يأت الوقت المناسب لحكايتها.

ذاكرة جديدة يتجاوز فيها المدنس/ الفردي مع البطولي/ الجمعي، فالبطل عثمان هنا يدخل في عملية أسطورة مستمدة من الحكايات الشعبية والأساطير حيث يجب عليه مثلما كان يجب على كل الأبطال الشعبيين أن يفعلوا من تخطى لكل العقبات لينالوا الاعتراف بكونهم أبطالاً، وبالتالي مؤهلين للزواج من الأميرة، فعليه الذهاب لخور السلم ليقطع شجرة "خور السلم" وليس معه سلاح سوى البلطة، ومن غرائب الخور أن فرع الشجرة يتحول إلى حية، ثم يقتلها عثمان فتتلف دماً، والدماء تجري خلفه حتى تكاد أن تغرقه، ومع شروق الشمس تتحول الغابة إلى جبال.

إن هذا الخيال الخصب يشد الرواية شدّاً إلى موروث ثقافي حكاوي أنتجته الجماعة الشعبية، وبهذا تبتعد الرواية عن تاريخ طويل من الكتابة الروائية العربية التي جرت العادة فيها على أن يكون سرد البيئة المحلية سرداً واقعياً، لكن في الوقت نفسه يجب القول إن رواية "العمة أخت الرجال" لا تعيد إنتاج مفردات عالم الحكى الشعبي على حساب كونها رواية تكتب هنا والآن، فالبطل العم عثمان علي ما شهده من عملية أسطورة فهو لم يكن يؤمن بهذا العالم الخرافي إلا باعتباره عالم الحكايات الخرافية فقط، وهذا خلافاً لاعتقادات الأبطال في الحكايات الشعبية. كما أن مكافأة البطل بالزنا وتحقيق شهوته الفردانية مع نعيمة وتجاوز ذلك مع موروثة العائلي المحافظ ومع تحقيقه للبطولة بعد ذلك هو نوع من تجاوز المتناقضات الذي تبرزه الرواية في الشخصية دون إدانة أخلاقية.

إن تلك السمات ليست بسبب مفردات البيئة المحلية الجنوبية أو خصوصيتها فحسب، وإنما هي نتيجة تفاعل الرواية مع تراث سردي طويل رفضاً وقبولاً، تسعى من خلال هذا التفاعل أن تحقق لنفسها خصوصية روائية، لكن يبدو أن هذه الرواية كانت تتمرد أو تقترب من "الرواية الجديدة" على استحياء، فهي تضع قدماً حيناً في البناء التقليدي للرواية حيث يستنسخ الراوي العليم الشخصيات والحكايات بلغة الكاتب غير المتعاطف مع البيئة حتى قرب النهاية، وحيناً تسكن في الحيز الروائي للرواية الحديثة بامتلاك الراوي القدرة على تفسير العالم على أساس أيديولوجي أو سياسي، وهو ما يجعلنا نرى أنها رواية تستحي أن تتمرد،

وأستاذي الكاتب الكبير إدوار الخراط في حيرة من اختيار الاسم، (.....)، لكنني اخترت أحد عناوين القصص وأضفت إليه كلمة حكايات ليصبح عنوان المجموعة هكذا : حكايات الديب رماح". (ص ١٠٣)

وإذا كان موت نور قد أصبح أقرب لنقطة بدء التقويم على غرار ميلاد المسيح أو هجرة النبي محمد، فإن خيرى يقيم في نفس الوقت تاريخاً موازياً للتاريخ الوطني والقومي يستند لأحداث روايته. فحرب أكتوبر توازيها في تقويم "كيد النساء" حرب السحرة، وكارثة الخامس من يونيه توازيها وفاة الأخ الأكبر للراوي وإصابة جده وابن عمه بالعجز بعد أن طارت رجله بفعل أحد السحرة الأشرار. "عشت تلك الأيام العصيبة من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، كانت بدايتها، بالتحديد في شهر يناير، وبالتحديد أكثر، في الثالث عشر منه حين أعلنت الحرب الكبرى بين نجية وأم وجدي من ناحية وبديعة وفتحية ومن بعد حليفتهما أم جمال - أمي - فكيف دخلت أمي تلك الحرب ؟ (ص ٨١).

إن خيرى لا يؤرخ لبولاق الدكرور التي اختزنها في ذاكرته بهذا التاريخ الموازي للتاريخ الوطني فحسب، وإنما يرمي ليتواضع مع القارئ على أن يكون هذا التقويم هو التقويم الذي يؤرخ به مسيرته ككاتب ينتمي لتاريخ تلك البيئة المحلية وينفصل عنها في نفس الوقت، فكانت رواية "كيد النساء" بمثابة توثيق لظروف إنتاج كتابات خيرى عبد الجواد، لاسيما كتاباته الأولى التي يستقيها من تلك البيئة المحلية، لكنها في نفس الوقت هي التي نقلته من كونه "جمال" إلى كونه الكاتب الملقب بـ "خيرى عبد الجواد". "لاقت روايتي الأولى (كتاب التوهّمات) نجاحاً ملحوظاً، واستقبلها الوسط الأدبي بترحاب وحفاوة كبيرين، حتى أن البعض كتب عنها باعتبارها كتاب الموتى الحديث، مقارناً بينها وكتاب الموتى الفرعوني، ولهذه الرواية حكاية، كانت أمي قد توفيت....» (ص ١٦٠)

ومن هنا بدت الرواية ذات مواضيع متعددة وكأنها جلسة سمر بين صديقين (الكاتب/ القارئ)، ينتقلان فيها من موضوع لآخر حسب ما تمليه عليهما الذاكرة والحالة النفسية للكاتب، وليس وفقاً لبرنامج سردي محدد تتسلسل فيه الأحداث زمنياً ويفضي بعضها إلى بعض على أساس

"وقع في حب "صفاء" ابنة الناس الذين كان يبيض شفتهم في شبرا من أول عينه ما وقعت عليها وحكايتها طويلة ومعروفة - ليس هذا أوانها. (ص ٢٢) وكذلك:

"هذا ما ستعرفونه إذا ما تبعتموني في الصفحات التالية - فكونوا معي (ص ٨١).

وكل ذلك محاكاة متعمدة لطرق الحكى الشفاهي الشعبي، لكن الراوي هنا هو خيرى عبد الجواد الكاتب والمشارك في الأحداث.

"هنا أبدأ الحكاية وأنا على يقين مما حدث في تلك الفترة، فقد كنت طرفاً فيها، ذلك لأن العائلة التي أقامت عندها بديعة عائلتي. (ص ١٤)

يؤسس خيرى عبد الجواد لثقافة القارئ فيه كراو يسرد ما يعدّ من الحكى السري المضمّنون به على غير أهله، وأهل هذا الحكى الذين يروي لهم ليسوا أقل من أصدقاء أو قراء سيرة ذاتية لا قراء رواية.

"أصبحت أنا ابن السادسة أرى بديعة أمامي في كل لحظة، بل أنني كنت أصحو من نومي في بعض الأحيان لأجدها نائمة بجواري على سريرى بملابسها الداخلية... صرخت وقامت منتورة تتلفت حولها في ذعر، وبعد لحظة تنبّهت إلى أن الفاعل لم يكن سواي فنظرت إلى وتبسمت. (ص ١٤-١٥)

حضور "خيرى" الكاتب والراوي في هذه الرواية ليس مجانياً أو من باب إشهار نفسه، كما أنه لا يكتب على غلاف كتابه "سيرة ذاتية" وإنما كتب رواية، لكنه يعرف أن الحكى عن الذات يذيب المسافات بين الكاتب والقارئ، لاسيما إذا كان يمس الجانب الإنساني، لأن الإنسان واحد في مكان، وحيثما تجد خصوصيتك وتطلعني عليها فإنك تساعدني على أن أجد خصوصيتي إما بطريق المشابهة أو بطريق المخالفة. وهنا نجده يؤرخ لإصدار المجموعة القصصية الأولى لخيرى عبد الجواد ككاتب بأحداث في الرواية وكأنه ينتمي وشخصه لتقويم مختلف عن التقويم المألوف في غير تلك البيئة المحلية (بولاق الدكرور).

"عشرون عاما مرت على موت نور، وأنا كبرت وبدأت أكتب قصصاً قصيرة نشرت معظمها في الصحف والمجلات، حتى تشكلت مجموعتي الأولى، وظللت أنا

وجود علاقة سببية بينها. فخيري الراوي الذي يصحب بديعة للمقابر لزيارة زوجها نور، يستدعي خيري الكاتب صاحب التوهّمات، لأنه يشعر أن في نفسه حاجة للهمس في أذن قارئه برهبة الموت في داخله، وهذا الشعور أقوى من قواعد الكتابة التي يعرفها جيداً، لكنه يعرف أن التمرد على تلك القواعد وليس الامتثال لها هو الإبداع. فيأخذ القارئ معه في رحلة طويلة مع مشاعره تجاه الموت في خروج عن مسار الرواية وأحداثها وكأنها لحظة شرود شاركه القارئ فيها:

"قادتني وسط الطرقات وشواهد القبور حتي توقفت أمام مقبرة بلا شاهد وأشارت :عماك نور نايم هنا . للموت رهبوتة ولي معه وقفة، في التوهّمات، توغلت إلى أبعد حدود التوهّم، ودخلت في سكة اللي يروح ما يرجعش، وصعّبت الحياة على نفسي، وعشت في نكد ما بعده نكد، وكدت أفارق من شدة توغلي في تصور لحظات المغادرة، هل أطلعكم على نتف مما كتبتة في تلك الفترة المحنة ؟ وهل يسمح المجال بذلك ؟ ولم لا، وإذا كانت هناك قواعد للكتابة فالتمرد عليها أولى، انظروا لهذا التوهّم : توهمت أن روحي راحت ( ص ١٠٧ )

بعد المشاركة في هذه الحالة الإنسانية يترك الكاتب قلب وعقل القارئ لأنهما وجدا نفسيهما في مواجهة رهبوت الموت، وهنا يعود الكاتب بصديقه القارئ إلى مسار الرواية من باب تناسي الحقيقة التي يواجهانها معاً:

"يقول شخي محيي الدين ابن عربي : الموت سهم صوب إليك لحظة مولدك، وحياتك بقدر وصول السهم إليك . قضي الأمر وطويت الصحف ولا راد لقضائه، فالسهم انطلق، وهو أت لا محالة، مسألة وقت ليس إلا، فصلت ذلك في توهّماتي لمن أراد المزيد من النكد، أما أنا فأرد نفسي عن شرودها وأعود الى روايتي . ( ص ١١٣-١١٤ )

إن العلاقة القوية التي أسسها الكاتب/ الراوي مع القارئ بإزالة الكثير من الحواجز الكتابية بينهما تعفي الراوي كثيراً من التحايل الفني لتبرير علاقة التداخل أو "التلبس" بين صوته وصوت العديد من الشخصيات، وكذلك بين لغته ولغاتهما، بل والأهم بين رؤيته ورؤيتهم. لم يزعم الراوي موضوعية فيما يروي، وإنما أعلن صراحة

أن مروياته تستند لنوع من الثقافة مشكوك من وجهة نظر الثقافة الكتابية في مصداقيته وبالتالي موضوعيته، وهي الثقافة السمعية، فكل ما هو منقول سماعياً لا يعول عليه كثيراً لمن أراد الموضوعية أو التوثيق أو التدقيق وكلها أشياء قرينة الثقافة البصرية/ الكتابية.

"أما بديعة، فقد دخلت في شرنقتها الخاصة وتوحدت مع نفسها، لم أعد أراها، لكني كنت أسمع عن أحلامها وهلاوسها المتعلقة بنور وإصراره علي إقامة ضريح له بأية طريقة . ( ص ١٦٢ )

إن "التلبس" كلمة مناسبة لوصف العلاقة بين خيري الراوي وشخصيات عالمة الروائي في بولاق الدكرور ليس لأنه أسير ذاكرة تفوده أينما ولى وجهه ككاتب، وإنما لأنه قد تلبّسه الموروث الشعبي فأصبح مضروباً به فتسقط المسافة بين الباحث (الذات) والمبحوث (الموضوع/ الموروث الشعبي)، ليحدث نوع من تبني الباحث لرؤية المبحوثين للعالم لأنه في واقع الأمر باحث ومبحوث أو ذات وموضوع في آن. وهذه الحالة من تلبس الشخصية للراوي ليزوب فيها لغويا واستعاريا ومعرفيا هي حالة تتجاوز علاقات التعاطف المعتادة بين الرواة وبيئاتهم المحلية سواء كانوا من أبنائها أو من ضيوفها. وقد كان خيري واعياً بذلك فنّب القارئ لما يمكن أن يترتب على ذلك من التباس لديه في موقف الراوي مما يروي من خرافات وأساطير:

"وفي تلك المرحلة، كان اهتمامي بالموروث الشعبي قد وصل لحد الهوس المبالغ فيه. ( ص ١٦٢ )

حيث نجد الراوي يؤكد بوصفه شخصية مشاركة في الأحداث معجزة نور زوج بديعة الذي بقي في كفنه دون تحلل بعد عشرين سنة من وفاته، وهو ما يجعلنا نرى أن خيري الكاتب والراوي قد تجاوز بذلك منطقة أنه راو يروي عن الذات الجمعية أساطيرها إلى منطقة أنه واحد من المؤمنين بتلك الأساطير، وهو ما يعد تمرداً على تقدمية وعقلانية تراثه الروائي الحديث.

"وأنا أردت التأكد فاقتربت من الجسد ولمسته بأصابعي لمسا خفيفا فسرت رعدة في جسدي، كان غضا ودافئاً، والماء الذي غسل به مازالت نداوته يحملها اللحم الطري



الذي تفوح منه رائحة ماء الورد.» (ص ١١٤-١١٥)

بل إن حالة التلبس تلك تتعدى الرواية كنوع أدبي إلى المقالة حيث يروي خيرى أنه كتبت عن الولي الذي لم يتحلل جسده مقالة ونشرت في جريدة:

"وفي إحدى الجرائد وقعت عيني على عنوان بدا لي للوهلة الأولى أنني أعرفه : الولي الذي تم اكتشافه في بولاق الدكرور . وتحت هذا العنوان وبينط أصغر : دفن حيا وبعد خمسة وعشرين عاما يخرج من قبره ليظهر كراماته.» (ص ١١٨)

وتتجسد حالة التلبس تلك لغويا ليس في نقل حكايات شعبية (كيد النساء- حكاية العجوز والقرد- حكاية المرأة التي أنجبت قردا) على السنة الشخصيات الروائية بلغة الحكيم الشعبي فحسب، وإنما بحدوث الهجنة بين لغة الحكيم الشعبي ولغة الراوي عند نقله لخطاب الشخصيات.

"فما حكايتك الله يفتح عليك .

قالت زوجة الأسطى حمامة: ما انتهيت من قلبي حتى رأيت دموعها سحت على وجهها. ثم أنها أجهشت بالبكاء فأخذت أطبب على ظهرها حتى هدأت.» (ص ٦٤)

وحين ينتقد الراوي موقف حفني الذي خانته زوجته صفاء مع محمد عبدون زوج أخته صديقة، ولم يقتلها أو يطلقها، فإنه ينتقده على أساس ما تنص عليه التقاليد في تلك البيئة المحلية وتدعمه ثقافتها الشعبية، بل إنه كراو مشارك في الأحداث يصوغ رأيه بنفس التعبيرات الدارجة على السنة بقية شخصيات ذلك العالم الروائي/البيئة المحلية:

"أصبح تحت رجلها، مرمطه وحطت رأسه في الطين، وبدلاً من أن يطلقها أو يقتلها كما يفعل الرجال، أخذها ورحل فهو لا يستطيع الابتعاد عن المرة النجسة» (ص ٤٨) إن طبيعة علاقة الراوي الذي تتلبسه أرواح شخصياته ثقافياً حتى أصيب باللايقين فيما إذا كان المنطق العقلاني هو الذي يحكم العالم أم الخرافة، سمحت لهذا الراوي يروي من معين الثقافة السمعية ما لا يروي إلا على لسان الشخصية، كما في روايته لأحلامهم.

"رأى حفني نفسه فيما يرى النائم وكأن حجراً ثقيلاً وضع على صدره فلا يستطيع التنفس.» (ص ١٢٣) أو هلاوسهم ومونولوجاتهم الداخلية، كما في تلك الغممة

بين بديعة وزوجها المتوفي (نور):

"طب وهاتشوفه فين، انت في الجنة ونعيمها، وهوا في النار وبئس القرار بعد عاملته السوداء مع صفاء.» (ص ١٠١) ويصل الراوي / الكاتب إلى أن يتبنى نفس الاستعارات التي تحيا بها تلك الشخصيات في بيئتها المحلية، والتي تشد انجذاب القارئ غير المحلي لها، لكنها في نفس الوقت تجسد رؤية كامنة في تلك الاستعارة تجاه مفردة من مفردات الحياة، فعلى سبيل المثال نجد استعارة تتعلق بالتخيل الشعبي للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة باعتبارها مسألة قدرية "فكل فرج مكتوب عليه اسم ناكحه. (ص ١٦٤) .

لكن ذلك الفرج هو إما قلعة يأتي الرجل ليهدمها.. "ودخل (نور) عليها (بديعة) فوجدها درة ما ثقبت، ومطية لغيره ما ركبت فأطلق مدفعه على قلعتها. (ص ٧) وكذلك:

" وهي (صفاء) ترهز من تحته حتي هدم (حفني) قلعتها وخربها.» (ص ٣٩) أو مغارة يأتي الرجل ليسبر غورها..

"وتتحسس (فتحية) جسدها بأناملها فتجد اسمه (رمضان) محفوراً هناك بحروف بارزة وحادة تكاد تنطق فتشعر بالنشوة وتصبح على يقين من أنه هو وحده سوف يمتلك جسدها ووحده فقط من سيصل إلى مكانها، أليس اسمه مكتوباً هناك على باب مغارتها.» (ص ٥٦)

وبالتالي إذا ما ضعفت قدرة الرجل على هدم القلعة أو فقد ماله فعليه ألا ينتظر من وراء أية امرأة ودا.

"إلا قلبي لي يا اختي كيف ترضين بالعيش مع عجوز النحس هذا، وقديماً قال الشاعر :

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له في ودهن نصيب.» (ص ٦٣)

إن اللايقين الذي تملك الراوي فجعله يتساءل عن منطق العالم في حركاته وظواهره ما بين ظواهر تمتثل لقانون العقل وتستهدف التقدم، وأخرى تخرق ذلك كله هو ما يجعلنا نعتبر تلك الرواية متمردة لولا أن ختامها جاء تنويرياً يتبرأ من حالة اللايقين التي خلقتها علاقة التلبس مع صانعي الأساطير والخرافات، فجاء ختاماً يليق برواية

"الاكتئاب". وهو ما ينطبق على شخصيات رواية فانيليا، خاصة البنت "ذات القدم الطفلة" التي أثرت بيئتها الجديدة "وسط البلد" على رؤيتها لموطن الرأس، فمحت الصورة الذهنية القديمة لبيت العائلة، الذي أصبح مجرد جدران متشققة وتراب تستنشق فيه .

"في آخر زيارة لها إلى بيت العائلة، في المدينة الصغيرة، اكتشفت أنه ضيق جداً، على عكس ما كان مرسومًا في ذهنها". (ص ٥١)

لكن ماذا عن الراوي الذي يمكنه أن ينقل لنا تلك البيئة المحلية المدّعية للمركزية ومشاكلها النفسية والوجودية، لاسيما إذا كان راويًا غير مشارك في الأحداث؟ وكيف أمكن لتلك الرواية "فانيليا" أن تتمرد على قواعد الكتابة الروائية لنعدها رواية جديدة بامتياز؟

أعتقد أن رواية فانيليا للظاهر الشرقاوي قد أقامت حوارًا مع النوع الروائي هدفه المطالبة بإعادة النظر في تقييم المؤسسة الكتابية للـ: "راوي غير الحاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله". على اعتبار أن الرواية قد لجأت لهذا الخيار الفني التقليدي جدًا والذي لا يعدو كونه مجرد نقطة بدء للسرد الكتابي، لكنها استطاعت أن تقدّم تصورًا مختلفًا على المستوى المعرفي والجمالي لتقنية الراوي العليم في ضوء الظرف الثقافي ما بعد الحداثي؛ حيث انشطار الذات وتجاوز مفرداتها المتناقضة من أهم مفردات هذا المشهد الثقافي. إن هذا المشهد الثقافي لا يتم أدائه وإخراجه باحتراف في بيئة مصرية كما يتم ذلك في تلك البيئة المحلية التي اختارها الشرقاوي لروايته وهي وسط البلد، وكأن ذلك المشهد المابعد حداثي هو الخصوصية الثقافية لتلك البيئة.

يبدو أن رواية فانيليا منذ البداية أراد لها كاتبها أن تلعب باستخفاف بالفكرة الحداثية المألوفة والمرتبطة بانقسام العالم إلى مركز وهامش، ليس بخلق مراكز متعددة أو بتفكيك المركز، وإنما بتحويل المركز إلى هامش، وتحويل الهامش إلى مركز. حيث ينقل الشخصيات العادية والمألوفة في حياتنا اليومية والتي اعتدنا أن تحتل مكان المركز بين شخصيات الرواية التقليدية ليسكنها هامش الرواية ويطلق على عالمها الروائي (الملاحق)، وهذه الشخصيات هي

حديثه بينما كنا نقرأ رواية جديدة.

"ومع مرور الزمن ينسي الناس كعادتهم كل ما هو حقيقي وأرضي ليتعلقوا بالأساطير، وفي أوقات الشدة والملمات تتراءى بديعة للناس على هيئة قرص من النور المضيء فوق إحدى مآذن الجامع الكبير". (ص ١٨٢)

«فانيليا» للظاهر الشرقاوي ..

الراوي عليم لكن ذاته منشطرة

لماذا رواية "فانيليا" في بحث عن سرد الشؤون المحلية بينما أحداثها تدور في ميدان التحرير / وسط البلد الذي يعد مركزًا ثقافيًا وإداريًا تتبعه كل البيئات المحلية سواء كانت في شمال مصر أو جنوبها، في شرقها أو في غربها، زراعية كانت أو بدوية، عربية عرقيا كانت أو نوبية، فضلاً عن الحزام العشوائي الذي يحاصر ذلك المركز؟

من المؤكد أن الإجابة لا تتعلق بكون الكاتب من مواليد محافظة قنا في جنوب مصر، ما دام لم يكن لذلك المولد أثر على السرد. لكن سبق أن أشرنا إلى أنه إذا كان القارئ هو الذي يحدد إن كانت هذه الرواية أو تلك رواية شؤون محلية بالأساس، فإن نسبية المفهوم تجعل من المركز الثقافي والإداري أيضاً ذا خصائص ثقافية محلية بالنسبة لقارئ من جنوب مصر أو من شمالها أو حتي من الضواحي العشوائية التي تحاصر ذلك المركز، فضلاً عن القارئ العربي، وذلك لأن الخصائص الثقافية لذلك المركز النخبوي لم تَعْمَم لتكون خصائص ثقافية عامة لكل القطر المصري فضلاً عن الأقطار العربية. ومن هنا فإن وسط البلد بشخصه وعاداته وتقاليده ومشاكله النفسية والاجتماعية شأن محلي وليس شأنًا قومياً، خاصة على مستوى الرواية.

وجرت العادة في الرواية المصرية أن يروي تلك البيئة المحلية "وسط البلد" رواة من خارجها، جاءوا إليه سعياً للعمل في الثقافة أو الصحافة، لكن لا يكون غالباً موطن رأس لأي منهم، لأن موطن الرأس يكون إما في جنوب مصر أو في شمالها كبيئة محلية غائبة حاضرة في السرد. وهو ما يترتب عليه من صراع قيمي أحياناً ومعاناة اجتماعية غالباً، وشعور بالاغتراب والوحدة تصل أحياناً لدرجة المرض النفسي المألوف في تلك البيئة المحلية

حافية القدمين". وهاتان الشخصيتان تشتركان في كونهما طرفي الفعل المدهش على مستوى الإنتاج والتلقي. فالبنت تثير الدهشة بقدمها الصغيرة أو كما يسميها الولد متعجباً ومعجباً "القدم الطفلة"، وهذا خلافاً لموقف الثقافة السائدة التي لا ترى للقدم أية علاقة بعلامات الأنوثة، فالشيء الهام عندها هو نمو الأعضاء التناسلية علي النحو المألوف. وترتسم شخصية البنت ذات القدم الطفلة بوصفها كائنًا غير مألوف، فهي التي تجرؤ علي السير حافية في الشارع، وهنا نلاحظ علاقة نشوة بين باطن القدم والرصيف الساخن، لكن مسار النشوة مخالف لمسار النشوة التقليدي في العلاقة الجنسية المألوفة بين رجل وامرأة، حيث تسير النشوة من أسفل إلى أعلى" وفي حركة تلقائية تخلع الصندل، وتمسكه في يدها، وتواصل سيرها بشكل عادي تمامًا، منتشية بإحساس ملمس الرصيف لباطن قدميها. لم تكن تسمع شيئاً من تعليقات المارة، الذين لاحظوا أنها تمشي حافية، أو تلقي بالاً للعيون التي تتابعها في صمت، فقط منتبهة لصوت دبيب خفيف، يسري في عروقها، ويدغدغ برقة، صاعداً ببطء من أسفل القدم إلي الساق، ثم ما بين الفخذين، مواصلاً رحلة الصعود ماراً بالبطن، والصدر، والرقبة، والخصدين، والأذنين، حتى فروة الدماغ، التي تنكمش بسرعة محدثة دغدغة يقف لها شعر الرأس. (ص ١٤)

وفي هذا العالم اللامألوف للسعادة أسباب بسيطة لدى هذا الكائن كصوت محمد منير، وحمام دافئ، والرقص عارية أمام المرأة، والمشط الخشبي المسكون بالعشق الذي كان لجذبتها ذات يوم.

وفي عالمها اللامألوف ليس من الضروري أن يكون لكل شيء سبب، فيكفي أنك ترغب في شيء أو تشعر بشيء لتعبر عنه دون حاجة لتبرير ذلك بالبحث عن العلل والأسباب، التي يمنطق بها عالم المألوف الأفكار والمشاعر ليسيطر على مصدرها وهو "الإنسان". ولذلك فالبنت حافية القدمين أو ذات القدم الطفلة دون أن نقيدها باسم، هي بنت تريد أن تموت في سن ٤٨ دون سبب لهذا التحديد، وهي تريد لشقتها أن تكون كلها مطبخ.

إن الكائن اللامألوف كائن يعيش الحياة وحيداً سعيداً بوحدته حين تكون إرادته كما في اختيارها يوم الأحد ليكون ملكاً لها وحدها، حتى أن أصدقاءها يسمونها "ميس

(سيدة القطط / السيدة المهووسة بالغسيل/ سيد الجنازات)، فكل شخصية تمثل نمطاً حياتياً مألوفاً ومتوفراً في الأسواق المحلية بدرجة تجعلنا نراه "الطبيعي" الذي يجب أن يقيس عليه الآخرون مدى اختلافهم عن الأنماط السائدة في المجتمع المصري، فسيدة القطط امرأة عجوز تلتف القطط حولها حين تسير بالشوارع، وهي تحاول أن تتذكر الأماكن بها دون جدوى لأن الأماكن تبقى، بينما روادها يذهبون بلا عودة، هي امرأة بسيطة لم تحقق حلمها في شبابها بأن تصبح ممثلة، كملايين لم يحققن حلمهن، لكن حياتهن في مرحلة الشيخوخة تتحول للعيش على الذكرى سواء كانت ذكرى ما تحقق أو ذكرى الأحلام التي لم تتحقق. إنها نوع من أنواع الإيقاف عن ممارسة الحياة بعد فوات الحياة بين الأصابع.

أما السيدة المهووسة بالغسيل فهي نوع آخر من أنواع تكريس الحياة لفعل عديم الصلة بالحياة، فهي تعيش لتغسل، وربما لا تتمكن من أن تلبس ما تغسله لتعيش حياتها بتلك الملابس. وهذا النوع على ألفته الشديدة فهو توقف إرادي عن ممارسة الحياة باختزالها في فعل لا يصلح أن يكون الغاية من الحياة لدى البعض، لكنه كذلك عند هذا النمط من الناس.

وعلى مستوى الرجل، فالرجل "سيد" كما هو المألوف في ثقافتنا، لكنه هذه المرة "سيد الجنازات"، الذي يمكن اختزال حياته في كونها الخطوات التي يسيرها منذ بدء علمه بوفاة شخص ما له صلة به من قريب أو بعيد، وحتى تسليمه إلى القبر. ولم يندم "سيد الجنازات" على شيء إلا ندمه على أنه كان طفلاً أيام جنازة عبد الناصر فلم يحتفظ بصورة لنفسه في الجنازة، أما في جنازة السادات فقد كان مشغولاً بالمرّة الأولى التي يمارس فيها عادته السرية، لكن الذنب لم يكن ذنبه فقد تسببت بنت الجيران في هذا التأخير غير المقصود عن جنازة السادات، ففاته حدث مهم كان يريد أن يزين به حياته!

إن هذه العملية الروائية المقصود منها تهميش المركزي، المألوفة مركزيته في المجتمع، وذلك لحساب الوجه الآخر، وهو مركزة الهامشي غير المألوف في المجتمع وذلك بجعله "متن الرواية"، وقد أسكن الروائي شخصيتين فحسب في هذا المتن وهما "الولد الصامت"، و"البنت

صنّدي Ms.Sunday" لكن تصبح الوحدة معاناة قاسية حين تكون مفروضة عليها بسبب عزوف الآخر عنها من خلال الفشل المتكرر لعلاقات عاطفية مع الآخر / الولد، فتكون الكنية ، التي هي مكان لممارسة الحياة لفرد واحد منعزلاً، هي المكان المفضّل لديها لممارسة الحياة متأملة سقف غرفتها وكاتبة لمذكراتها ..الخ.

إن هذا الكائن اللامألوف هو كائن مختلف منذ كانت طفلة تتمنى أن تكون زهرة أو سمكة عندما تكبر لا أن تكون طبيبة أو مهندسة، ويبدو أن هواية الاحتفاظ بمخلفات الماضي هواية تربّي الشخصية على القدرة على الاختلاف مع المحيط الاجتماعي بوعيه المألوف للعالم، فمخلفات الماضي تحيل إلى فكرة جدوى الحياة ومعناها، حيث الأشياء تبقى، بينما لا يستطيع أصحابها البقاء معها!

هذا الكائن اللامألوف هو صانع الدهشة في الرواية وهو المؤهل لقدراته الإنسانية أن يخترق عالم المألوف، لأن هذه القدرات الإنسانية تأسست على تنوع مصادر المعرفة، بل واختلاف هذه الوسائل عن وسائل المعرفة المتاحة في العالم المألوف، فالحدس وسيلة أساسية من وسائل المعرفة التي تتحصل عليها، والخيال- وليس المنطق- مهارتها وخاصتها الإنسانية الأساسية، وبالتالي من الطبيعي جداً أن تختلط خيالات هذا الكائن غير المألوف بواقع وحدته فتتحول أفكاره إلي واقع معاش بالنسبة للشخصية (الحيوانات بديل البشر) دون شعور بأدنى حاجة لإضاعة الوقت في إقناع الآخرين المألوفين بما صنعت.

تلعب البنت حافية القدمين دور مثير الدهشة والولد هو المتلقي الأول لها غالباً، لكنه ليس الوحيد، فجميع الشخصيات في الرواية متلقون لأفعالها غير المألوفة مع تباين المواقف منها .

"صاحب كشك السجائر، قال لولد بدت على ملامحه الدهشة لما مرت بجواره، وهو يناوله الحساب : إنها مجنونة. لكن ماسح الأحذية العجوز، الذي يقعد دائماً قدام بار "باراديس"، ذي الباب الموارب، تمت: قدمها صغيرة جدا ،ونظيفة....الخ». ( ص ١٣ )

تبدأ علاقة الولد الصامت المؤهل بصمته هذا للدخول لعالم اللامألوف بموقفه المختلف من القدم الطفلة، فالقدم "خلقة

ربنا" تراها شخصيات الرواية جميعها إما تثير الأسى والشفقة أو أنها غضب من الله، بينما يراها الولد وحده مثار إعجاب، وأنها قد وقع عليها ظلم تاريخي بشع مقارنة ببقية الأعضاء التناسلية. إن القدم الطفلة تلعب دور المرشد للبنت حافية القدمين للتعرف على بقية جسدها وخاصة أعضائها التناسلية المألوفة المعترف بها في الثقافة السائدة، وكأن العضو الذي لم يكتسب الاعتراف به تاريخياً يسهم في التعرف على بقية الأعضاء، وكأن أيضاً كل الأعضاء لم تُختبر حتى لحظة اكتشاف القدم الطفلة لها!

ومع ذلك تبقى رغبة الولد الصامت الذي يعجب بالقدم الطفلة كرغبة علماء الآثار في الاحتفاظ بالتحف الفنية ؛ حيث يضعها ملفوفة في غلاف زجاجي. (ص ١٢)

إن الخبرة باللامألوف تعلو عند الولد فيتحول لنوع جديد من العلاقة به وهي علاقة (موسي بالخضر) الذي يطلب أن يصحبه ليتعلم من علمه الحدسي، فالولد الصامت الذي عاش في المدينة لسنوات لم يعرفها إلا على يد البنت حافية القدمين وكأنه كان أعمى استرد بصيرته فرأى الأشياء البسيطة التي كان يمر عليها كل يوم، ولم يكن يراها، على الرغم من أنها كانت مما يبحث عنه (محل الحلويات ورائحة الفانيليا المحببة لديه).

إن الرؤية بالعقل في عالم المألوف لا تتيح ما أتاحتها الرؤية بالحدس في عالم اللا مألوف لهذا الولد الصامت علي يد "خضره الجديد" في المدينة البائسة، ففي هذا العالم يتعرف علي رائحة الفانيليا التي تقترن بجسد البنت حافية القدمين، وبمجرد أن يشتم الجسد/ رائحة الفانيليا تنفك عقدة لسانه لينطلق حاكياً ذاته دون توقف، بينما تكون البنت حافية القدمين قد انشغلت عنه بذاتها طارحةً على نفسها أسئلتها الوجودية. وهنا تأتي لحظة الافتراق بين "موسي والخضر" (هذا فراق بيني وبينك).

إن الكائن اللامألوف بعد أن علم الولد الصامت كيف يمارس الحياة، يكون قد أدى بعض رسالته، لكن البعض الآخر من رسالته لا يكتمل إلا بتحوّله إلي مسيح ينقذ البشرية من الألفة / قرينة الموت. فتصعد الفتاة حافية القدمين إلي السماء لتمطر السماء على الأرض رائحة الفانيليا، عسى أن تنفك بها عقدة السنة البشر فيستطيعوا أن



الثقافية لبيئة محلية ما إحدى وسائل تحقيق الخصوصية الروائية لعدد من الروائيين على مختلف أنواع الرواية العربية من تقليدية وحديثة وجديدة، وذلك حين يحسن الروائي انتقاء المواد النادرة والمتفردة في بيئته المحلية، ثم ينجح بتمكنه من أدوات السرد في حفز قارئه على أن يبصر إنسانية الشخص المحلي، فإذا ما عجز الروائي عن تحقيق ذلك روائياً، فإن رواية السرد المحلي تسقط في فخ المتحف الأنثروبولوجي، فلا تعدو أن تكون الرواية عملاً أنثروبولوجياً فاقداً لشروط البحث الأنثروبولوجي بعدما افتقدت شروط الإبداع الروائي.

### الهوامش

- ١- مجدي توفيق: الذاكرة الجديدة، دارميريت للنشر، القاهرة، ص ٨-٩.
- ٢- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع/٥٥٣، الكويت سبتمبر ٨٠٠٢، راجع التصوير ص ٨-٦١.
- ٣- أحمد أبو خنيجر: العمدة أخت الرجال، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٨٠٠٢.
- ٤- <http://www.arabicstory.net/forum/index.php?mode=thread&ded&pid=٦٧٢٤٣&٨٧٦٧=showtopic&st>
- ٥- الطاهر شرقاوي: فانيلا، دار شرقيات للنشر، القاهرة ٨٠٠٢.
- ٦- صلاح صالح سرديات الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ١٣.
- ٧- م، ن ص ٩٢-٩٤.
- ٨- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري، ويمني العيد، دار توبقال، المغرب، ٦٨٩١، ص ٢٠٢.

يحكوا ذواتهم قبل أن يتحولوا لـ "سيد الجنازات" أو "سيدة مهووسة بالغسيل" أو "سيدة القطط".

إن عالم اللامألوف بشقيه (الولد الصامت/موسي، والبنت حافية القدمين/الخضر) كان يعاني من عسر الكتابة، فالولد الصامت يود أن يكتب عن عالم لا مألوف لأنه يعيش المألوف، فيختار البنت ذات القدم الطفلة موضوعاً لكتابتها، بينما البنت ذات القدم الطفلة تود أن تكتب عن عالم المألوف الذي لا تنتمي إليه، فتبدأ في كتابة قصة "السيدة المهووسة بالغسيل". إن عسر الكتابة هو همُّ الولد وهمُّ البنت كقاسم مشترك بينهما، وكلاهما لم يكتب ما يود كتابته، وإنما الذي كتبهما هو "الراوي العليم غير الحاضر في القص" الذي أعطي لنفسه الحق في أن يرى ويروي أحلام البنت ذات القدم الطفلة، ويروي كذلك هواجس الولد الصامت بحرية تامة كأنه يروي ذاته أو بعض ذاته. نعم هذا ما أود الوصول إليه، ففي سياق ثقافي يعد انشطار الذات وتجاوز متناقضاتها من مفرداته الأساسية، أستطيع أن أرى في توظيف تقنية "الراوي العليم غير الحاضر في القص" التقليدية توظيفاً ما بعد حدثاً في رواية فانيلا للطاهر الشرقاوي، حيث إن هذا "الراوي العليم غير الحاضر في القص" قد انشطرت ذاته ليكون بعضها ذات الولد الصامت/موسي، وبعضها الآخر "ذات" البنت حافية القدمين / الكائن اللامألوف/ الخضر/ المسيح. وعلى هذا، تكون رواية فانيلا قد أقامت حوارها الخاص مع النوع الروائي الذي تنتمي إليه باقتدار.

وفي الختام، إن وصف رواية بأنها جديدة من وجهة نظري ليس "كارنيه عضوية" في مدرسة أدبية، وإنما أنصبة تتوزع حسب قدرة هذه الرواية أو تلك على التمرد على مؤسسة الرواية التقليدية والحديثة. وإذا كان التمرد يقتزن ثقافياً بالشباب مثلما تقتزن الحكمة بالشيخوخة، فإن الحكيم المتمرد أعلى قيمة من الشاب الشيخ في مجال الإبداع الروائي.

وهذا ما لا يتفق وسعي مؤسسة النقد للعمل علي "الثابت المألوف"، فإذا ما واجهه "المخبر (المألوف المتغير)" فإنه يسعى لتثبيتته حتى يتمكن من قياسه على أسسه النقدية الثابتة المألوفة.

ومن ناحية ثانية، فإن الشؤون المحلية أو الخصوصية



## السيرة الذاتية في رواية (قتلوا الباشا) لخسرو الجاف

كمال عبد الرحمن  
ناقد من العراق

المعروف ان السيرة الذاتية: هي ((سيرة شخص يرويها بنفسه)) (١)، ولكن هذا التعريف لا يعطي السيرة الذاتية خصوصيتها وسماتها وقواعد كتابتها، اذ ان من الصعب ايجاد تعريف دقيق وجامع لهذا النوع الادبي الجديد، نظراً لما يثيره من اشكالات عديدة، منها ما يتعلق بطبيعة العلاقة أو الصلة بينها وبين المناهج النقدية، كالمناهج التاريخية، والمنهج النفسي، فاصحاب المنهج التاريخي عدوا السيرة الذاتية ظاهرة حضارية تنشأ وتتطور في ظروف معقدة وضمن سياق اجتماعي ثقافي ذي طابع محدد (٢) أما اصحاب المنهج النفسي فقد ربطوا السيرة الذاتية بطبيعة الشخصية التي تولفها وركزوا على مشاكل نفسية اخرى كقوة الذاكرة أو ضعفها مما ابعدها عن جوهرها الادبي والفكري (٣)، وللسؤال (ما هي السيرة الذاتية؟) يضاف احيانا سؤال آخر (ما هي سمات السيرة الذاتية الجديدة؟)، وبذلك نكون قد اضعفنا مفهوماً جديداً، ربما يكون مفهوماً شخصياً عما يجب ان تكون عليه السيرة الذاتية، وهذا الانتقال من الحكم على الواقع الى الحكم على القيمة، يبدو حتمياً في هذا المجال الذي تدخل فيه القيمة نفسها ضمن مقاييس التعريف.

ان ما يميز السيرة الذاتية هو التوصل الى تقديم قيمة (٤)، ويعرّف لوجون السيرة الذاتية بأنها ((الرواية النثرية التي يروي فيها شخص ما قصة حياته بعد مضي فترة من الزمن، مسلطاً الضوء على حياته بخاصة على تاريخ تكوين شخصيته)) (٥) وهذا ما نراه واضحاً من خلال الاعتراف الأولي للشاعر والروائي خسرو الجاف، حيث يذكر في بداية روايته:

لها من دول المنطقة مثل دولة فارس وغيرها، هذا المحور تمثله بريطانيا الاستعمارية، مما جعل الشعب الكردي في المنطقة في ذلك الوقت يقع بين نيران استعمارية وعدوانية واطماع شتى، فالإنجليز يخططون، والفرس يعتدون، والعثمانيون يقصرون، والكرد يتحملون كل هذه المصائب، هذا اضافة الى المؤامرات والدسائس التي تحاك بين قبائل انفسها ضد بعضها، مما يجعل قبيلة الجاف تقع بين فكي كماشة من الخدع والعداوات، الفك الاول تمثله الدول الكبرى الاستعمارية في المنطقة، والفك الثاني تمثله القبائل الكردية التي دخلت في حروب وعداوات مع الجاف، وكان من نتيجتها (قتل الباشا محمد الجاف) مما أسس لمجزرة انتقامية قامت بها قبيلته ضد قتلته ولم ترحم في الغادرين احدا:

(( ولكنهم اخيرا وحين كانت الشمس في طريقها الى المغيب رفع (الكرم ويسبيون) أيديهم معلنين الاستسلام وبهذا حلت الكارثة بهم، ففي المكان ذاته أقدم فرسان الجاف على ذبحهم واحدا اثر واحد بحد السيف دون ان يتركوا امرأة، طفلا، فتاة، عجوزا شمطاء أو شيئا قد هدته السنوات، وهكذا لم يبق ولا طفل واحد لمجرد نموذج لهؤلاء... )) (٧).

وهذا يدل ان قبيلة الجاف لم تكن دائما في هناء ومسرات، بل كانت قبيلة مكافحة صابرة صامدة بوجه رياح الاحداث وتقلباتها في المنطقة، وربما لم تصبها كارثة رغم كثرة الكوارث في المنطقة كما انهكتها فاجعة اغتيال محمد باشا الجاف التي تصفها الرواية بشكل مأساوي مفعج:

(( ما دمتم تتصورون انفسكم رجالا، اقتلوني قتلة الرجال، لا قتلة جبانة تافهة، اقتلوني بخنجري ذلك المعلق على العمود.....

حيث نزع فارس حزامه من رقبة الباشا واتجه الى العمود وتناول الخنجر واستلته من غمده وعرزه في قلب الباشا ... )) (٨)

اما الفضاء المكاني في الرواية، فينقسم الى قسمين:

**الاول: المكان المفتوح:** اذا كان في وجوده غير مرهون بالوصف، حيث اللغة تتوفر على علامات لغوية (( الظروف المكانية ))، يمكن لها ان توحى وتومىء بالمكان في النص (٩) غير ان الوصف هو الاداة الاستراتيجية

(( خمس سنوات وبضعة اشهر وأنا أوصل كتابة هذه الرواية، أكتب شيئا، ثم أتوقف، ثم أبدأ من جديد، محاولا البحث عن مصادر أكثر وثوقا، بيد ان كارتتنا - نحن الأدباء الكرد - أوعد بالله، لو أردنا حجرا نرجم به رؤوسنا لوجدناه ضائعا في خبر كان.

على اية حال، تمكنت، بعد بحث وجهد وارهاق، ومحاولات مضنية هنا وهناك، من انجازها بهذه الصورة التي تجدونها بين ايديكم..

ان هذه الرواية، وهي كاية رواية تاريخية لا يمكن ان تكون نتاج فكر وتصوير وخيال مؤلفها وحسب، انما حاولت رغم ذلك كله، وفي ضوء قدراتي، عدم الخروج عن آخر المصادر والاحداث التاريخية.

ان اختياري لهذه المرحلة الزمنية من حياة شعبنا وامتنا لم يجيء كون الباشا الفتيل جدي أو اكثرية الاحداث قد وقعت في مناطق عشيرتي انما اردت بعلمي هذا تسليط الضوء على حياة وآلام ومعاناة هذه الامة... )) (٦)

ان البنية السردية لهذه الرواية تتشكل على مراحل من السيرة الذاتية، الاولى: (السيرة الذاتية للسارد - المؤلف) وهي في الغالب تشغل من وراء السجوف، تغيب (الأنا) بشكلها المباشر، وان كانت مقدمة الرواية قد كشفت نوايا (السارد - الأنا) من خلال اعترافه بأنه حفيد (محمد باشا الجاف)، لكن السيرة الذاتية للمؤلف لم تبرز في النص كما برزت شخصية الباشا مثلا.

والثانية: هي السيرة الذاتية للباشا والتي غلبت على معطيات السيرة الذاتية للمؤلف.

الثالثة: السيرة الذاتية (لقبيلة الجاف) والتي ينحدر منها الشاعر والروائي خسرو الجاف.

ان المساحة التاريخية التي تشغل عليها هذه الرواية تمثل ثلاثة محاور هي:

**\*\*محور الدولة الفارسية في ايران**

**\*\*محور قبائل الأكراد في شمالي العراق ومنهم قبيلة (الجاف)**

**\*\*محور الدولة التركية وواليها في بغداد داود باشا.**

وهناك محور رابع وان يبدو انه غير مؤثر او غير مباشر ولكنه يعمل في الخفاء على استمالة الاكراد في المنطقة لأسقاط الدولة العثمانية واحتلال البلاد العربية وما يتيسر



خسرو الجاف

يعتلج في اعماقها، فقد كانت تحمل النسائم الرقيقة العذبة بين حين وآخر بهمساتها الشفيفة ولهفاتها أملة ايصالها الى القمم الشم التي تشملها بحنوها. فهي من سنوات خلت تضم في افيائها رفات أمير الجاف الذي مات خنقا، وهي في الوقت نفسه صارت الاذن المصغية الى عويل ونحيب النسوة ومواكب المعزين والمنكوبين من فرسان العشيرة ورجالاتها، وما أن تبدأ نسيمات كويستان الباردة بالتلمل وهي تبعث في النفوس وخزات رقيقة وتأخذ وريقات الاشجار تحت الخطى لطبع قبيلات الوداع على الارض، حتى تأخذ العشيرة بحمل عصا الترحال باتجاه الجنوب، نحو سهل شهرزور ووادي قرداغ حيث التوزع والانتشار..)) (١٢)

ان بامكان الشاعر والروائي الجاف ان يؤنس الفضاء المكاني (الجبل) ويحوّله كما يقول كمال ابو من كانن جامد الى مخلوق نابض بالحياة والدفق، مشع بالجمال زاخر بالجماليات الفذة.

ان قبيلة الجاف التي سردن سيرتها ومسيرتها شاعرها الجميل، تشكل مع الارض صنوا فريدا وتأمين تنبثق من خلالهما الاحداث الكبرى في ذلك الزمن الذي لم يحدده لنا الروائي وكان حريا به ان يخبرنا عن زمن او تاريخ اغتيال الباشا وهذا له علاقة وثيقة مع تشكيل الفضاء القصصي أو الروائي الذي يتشكل ويتكامل به السرد.

ولاشك ان الجبل (لايوجد كردي أو تاريخ كردي بلا جبل) هو مكان مفتوح كفضاء سردي، ولكنه مغلق كأطر حياتية

في اكساب المكان استقلالية ضمن مسار السرد القصصي، ويضاف الى ذلك ان الوصف يدخل القارئ الى قلب المكان، بأشياءه وظواهره، اذ به - الوصف - تتحد ابعاد المكان الروائي والقصصي (١٠)، وعدا مجموعتي القاص أمجد توفيق (الجبل الابيض) و(الثلج - الثلج) فان قلة من القصاصين والروائيين العراقيين، تعرض لوصف ادق التفاصيل لشمال العراق، بجباله الساحرة ووديانه الأسيرة وينابيعه الثائرة على الطبيعة الخلابة كما تعرض لها الروائي خسرو الجاف في (قتلو الباشا):

(( ها هي اعراف الاشجار الباسقة تتلوى وتدور وتتأرجح في رقصات جنونية آخذة بالسجود على الارض بين الفينة والاخرى لتطبع على اديمها قبيلات شوق خاطفة، أما هدير الرشبا فهو بدوره مستمر في عويله وعوائه ناشرا براكين مرعبة من الخوف والرعب في اجواء المدينة، وتبدو الصيحات الرهيبية لهذه الرياح السود وكأنها ديناصورات ضارية قد هدها الجوع والعطش.. وتراءى جبل ((كوزة)) مثل عنقاء اسطوري يمارس العريضة والهيجان وهو يطبق بجناحيه على هذه المدينة التي خيم على الصمت والسكون ولم تجد امامها من طريق للخلاص سوى الاصغاء لنحيب وعويل هذا الليل المدلهم الذي اسدل ستار العتمة على الكون ونشب زاهر بيك مخالفه في جسد هذا الجبل الذي راح يتنفس بصعوبة..)) (١١)

لذلك نقول ان للجبال أسراراً وحكايات وحوادث غامضة وظواهر عجيبة نادرا ما نالت حظها من الكشف والحفر في المكان والتنقيب عن خفايا الجبال، وقد يكون الروائي خسرو الجاف واحدا من أولئك الروائيين القلة التي عاشت في الجبال وكانت أمينة على أصالة الجبل حافظة محافظة على طوقسه وعمق تراثه في الانسانية ونقلت عن جمالياته ووقائع قصصا جميلة وعجيبة في آن واحد.

فالجبل فضاء مكاني خاص، يكاد يكون مغلقا على نفسه وفق نواميس طبيعية وطبائع وتقاليد بشرية شارك الجبل مشاركة كبيرة في خلقها وتطيرها ومن ثم غلقها على نفسها على الرغم من ان الجبل مكان مفتوح لامغلق:

((بدأت شجرة زاهر بيك مثل حيوان اسطوري هرم يتقرج على الطبيعة، وقد اتخذت اعرافها المشرّبة الأعناق من جلباب ((زردة)) الثلجي رفيقا لبث نجواها وهمومها وما



احضان التاريخ القريب للمنطقة قديتجاوز النصف قرن او اكثر من ذلك ولم يسعفنا الروائي بتحديد الزمن بدقة، تاركا مخيلاتنا تتصور تلك الاحداث وتتوقع زمن حدوثها.

ان الرواية مليئة بالاحداث التي تفور وتتقلب بقلب جديد كل يوم، فلم تكن قبيلة الجاف مستقرة هائلة في ربوع ثابتة طوال تاريخها، كان عليها ان تقاتل الطبيعة والاعداء المنتشرين حولها في كل مكان، لذلك كانت القبيلة تخضع لنظام اجتماعي واخلاقي صارم وحديدي كان الاساس في بناء قبيلة كردية لها تاريخها الخاص وهذا ما تستقرئه من خلال هذه الرسالة الجوابية:

(( الى حضرة باشا الكرد وسيدهم احمد باشا بابان.. بعد تقبيل اياديكم.. كان جدي وابي وامراء الجاف كلهم ومنذ زمن سحيق في القدم منخرطين في الجيش الباباني رماة رماح وكذلك يتلقونها بصدورهم، وبما اننا احفاد اولئك، تجدوننا سائرين في النهج ذاته..

اننا نحن الجاف ومنذ ان وجدنا على هذه الارض ننتخب رئيسنا بأنفسنا ووفق مصالحنا وهذا حقنا الطبيعي، ولم يحدث ان فرض علينا اي باشا من البابان رئيسا بالقوة، وعلاوة على ذلك كله فان كيخسرو بيك له من يرثه من الابناء من بعده والحمد لله...)) (١٦)

لم تكن هذه رسالة بين صديق وصديقه او بين حبيب وحبيبتة، بل كانت رسالة نارية تتفجر حمما، هي رسالة تحدٍ مبطن، لكنها على الرغم من ذلك رسالة شريفة مؤدبة، بين قائد قبيلة وزعيم قبائل، ورغم مشروعية هذه الرسالة الا ان بابان لم يرض عنها وبدأ يحوك لمحمد الجاف المؤمرات: ((هذا معناه انهم قد اجابوا على الرسائل.. طيب.. ما العمل الآن.. وكيف اتصرف معهم؟

- تريث اذا.. المسألة في منتهى السهولة

- كيف؟

- ابعث الى محمد ليجيء لزيارتكم ثم اعتقله..

- اخشى من عدم مجيئه.

- لايمكنه الرفض فهو يرى فيه عيبا، والجاف من دونه لا يذعنون لأمر كهذا..

- بعد عودتي من هاورامان سألقهم درسا قاسيا)) (١٧)

هكذا تشكلت السيرة الذاتية لقبيلة الجاف، فرادة في التصميم

وتفاصيل يومية، من خلال قرى قد تسكن كلا منها عائلة واحدة فقط، فينغلق المكان اجتماعيا وعشائريا، بينما في الحقيقة كما قلنا انه مفتوح بأجوائه وقممه ووديانه وسفوحه. ان قبيلة الجاف كما يبدو هي واحدة من القبائل البدوية الكردية - ان صح التعبير - فهي الى جانب مكابذاتها ومعاناتها المستمرة مع الاطماع الخارجية (الفارسية= الايرانية/ التركية/ الانجليزية) والاطماع الداخلية والعداوات التي تشعلها بعض القبائل الكردية ضد قبيلة الجاف، كان ابناء الجاف رغم هذا في حرب مع الطبيعة التي تضطربهم بين حين وآخر الى اللجوء الى خضرة سهل شهرزور ومياه قرداغ وجمالها البهي:

(( ويبقى مقرّ أمير الجاف في ظلال شجرة جدّه عند موقع ((دزي آيش)) ليراقب عن كثب مرور قوافل الأفخاذ عبر مضيق ((بيكولي)) ووصولها الى سهل ((ببور)) وشيروانه واستقرارها في أماكنها المعتادة حينئذ يلملم المقر المضيف بقاياها ويبدأ بالمغادرة وهو مطمئن على احوال العشيرة برمتها...)) (١٣)

ان اغفال الروائي للفضاء الزمني في الرواية، جعل استراتيجية (الزمان) تشتغل على جانب احادي من الفضاء الروائي، وكنا نتمنى ان نطلع على كثير من التفاصيل الزمنية التي تواكب تطورات النص في التحولات المكانية العديدة، حيث تشتغل جماليات المكان جنبا الى جنب مع شعرية الزمن وجمالياته في هذه الاماكن السحرية الأخاذة الفائقة الروعة والجمال من شمالي العراق.

اما الشخصيات في الرواية، فتعد من اكثر العناصر فاعلية في بناء الرواية، كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية (١٤)، وتتأتى اهميتها المتزايدة من قدرتها - بفعل مبدعها - على الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية، وبين المسائل الموضوعية العامة، بمعنى تمكّنها من خلق فضاء روائي واصل بين ما هو ذاتي وموضوعي، او خاص وعام، فتبدو مشكلتها انعكاسا لمشكلة انسانية (١٥)

يشغل الروائي خسرو الجاف على تصنيع انواع خاصة من الشخصيات تتجرد من الخيال والفظازيا واللامألوف، شخصيات تشتغل على الواقع قادمة من

الشخصيات في الرواية، فهناك مثلاً : شخصية(كيخسرو بيك) التي كان يشير إليها الروائي دائماً بلقب (الامير):  
( بعدها نهض الامير و غادر الخيمة باتجاه بيته المتكون من خيمة كبيرة/ كثيراً ما الح على الامير/ امام الخيمة بانتظار الامير/ وضع الامير رجله في الركاب/ انطلق الامير ..الخ))

وما تلبث الشخصيات الاخرى حتى تنبثق وتتوالد من عمق الاحداث وتبلورها المتسارع، فتظهر شخصية(المستر ريج) ممثل ملك بريطانيا:

(( وصل المستر ريج ورفاقه..ترجلوا..نهض الامير مسرعاً للترحيب بهم آخذاً((ريج)) بالأحضان وسار به الى حيث الظلال وجلسا..اما موكب النسوة فقد استمر في مسيره الى حيث مضارب العشيرة..  
التفت((ريج)) إلى خسروبيك وقال:

- أظن اولادك؟

- اجاب الامير وهو يؤشر:

- هذا سليمان، وذاك قادر، وذاك عبد الله، وهذا اصغرهم محمد..))((٢١)

وهكذا تتبلور الشخصيات في الرواية لتتعرف من خلالها على عشرات الشخصيات المختلفة، وقد نجح الشاعر والروائي خسرو الجاف بتقديم نص روائي متفرد في الادب الكردي - كما نعتقد وايضا لقلّة اطلعنا على الروايات الكردية او التي تتحدث عن الاكراد في شمال العراق بشكل عام - هذه الرواية التي تنتقل بذكاء السارد وعوامل ابداعية اخرى بين النص السير ذاتي والرواية التاريخية بكل شفافية ودقة، بحيث ان خسرو لم يظهر في النص السردى بشكل او آخر اذا قلنا انها رواية تاريخية، ولم يشكل شخصا او رمزا اذا كان النص سير ذاتي، اي انه لم يظهر وهو واحد من شخصيات بيت الجاف، في الرواية التاريخية او النص السير ذاتي، ولكن المتمعن المتأمل المتأنّي في هذا النص الروائي، سيجد خسرو الجاف حاضرا في كل حرف من حروف الرواية، فهو(السارد/الناص/ المؤلف)، وهو صانع الرواية والشاهد فيها بشكل او اخر، مباشر او غير مباشر على احداثها ووقائعها وتفاصيلها جميعا.

ان السرد يعني الطريقة التي تروى بها الرواية وخضوعها

شجاعة في المبدأ، وبطولة في الموقف.

ان الشخصيات في رواية ( قتلوا الباشا) هي مزيج انساني غير متجانس، ففيهم الامير وفيهم الخادم، وفيهم المخلص وفيهم الخائن، وفيهم التابع وفيهم المتبوع وهكذا، لذلك حاول منظرو الشخصية فهم سلوك الانسان عن طريق التمعن في العلاقات المعقدة بين الجوانب المختلفة لوظائف الفرد التي تتضمن التعامل والادراك والدافعية والبحث في الشخصية هو ليس دراسة الادراك، بل هو كيف يختلف الأفراد في ادراكهم، فدراسة الشخصية لا تركز على اهمية سايكولوجية فحسب، بل على العلاقات بين عمليات مختلفة(١٨).

وعلى الرغم من اختلاف تعريف الشخصية، فان هنالك شبه اجماع - من وجهة النظر النفسانية - يشير الى ان(( الشخصية هي بناء فرضي، بمعنى انها تجريدي يشير إلى الحالة الداخلية والبيئة للفرد))((١٩).

لاشك ان الروائي خسرو الجاف لم يعان كثيرا في تشكيل شخصيات روايته، فالرواية ليست من الخيال العلمي او الفنتازيا او اي تشكيلات اخرى غير واقعية، شخصيات روايته جاهزة واقعية حقيقية، لا تنقصها سوى امانة السارد وقدرته على صنع حبكة حقيقة من الواقع الى الواقع، وان كانت شخصية الباشا هي المحور الرئيس التي تدور حولها الاحداث والشخصيات جميعها، الا ان هناك قائمة طويلة من الشخصيات المختلفة التي تتحرك بحرية على مسامات النص، مشكلة انماطا من القصة او الاحداث في الرواية، (قصة الحدث) و(قصة الشخصية) و(القصة الدرامية)(٢٠)، ورواية (قتلوا الباشا) تشتمل على نمطين من الحدث، الاول (قصة الحدث) والثاني(قصة الشخصيات)، فالحادثة الكبرى في النص هي (اغتيال الباشا) وما يتشكل حولها من احداث هو ليس بظهورها واهميتها، فهي هامش او ظل، او سبب او نتيجة للحدث الاعظم(قتل الباشا) على الرغم من ان الروائي قد اخذنا في رحلة ادهاش وتعجب الى تفاصيل مثيرة في تأريخ هذه القبيلة العصامية التي لم نكن نعرف عنها الكثير، وربما لم نكن نعرف عنها سوى اسمها فقط.

الشخصيات في الرواية هي امثلة انسانية جادة ورصينة ولها حضورها، على الرغم من توافر عدد كبير من

## الهوامش والمصادر والمراجع

١. سيرة الغائب ، سيرة الاتي: السيرة الذاتية في كتاب طه حسين (الايام)، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢، ٩.
٢. سيرا جبرا ابراهيم جبرا الذاتية، خليل شكري هياس، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٠، ٨.
٣. أنساق الميثاق الاطبيوغرافي السير الذاتية بالمغرب، حسن بحراوي، مجلة آفاق المغربية، العدد ٣ - ٤، ١٩٨٤، ٣٩.
٤. أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ت: ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد ٤ لسنة ١٩٨٤، ٢٤.
٥. م.ن: ٢٥
٦. قتلوا الباشا، رواية، خسرو الجاف، منشورات اتحاد الادباء في العراق، بغداد، ط١، ١٩٩٥، ٥.
٧. م.ن: ١٧٩
٨. م.ن: ١٧٠
٩. الفضاء القصصي عند كمال عبد الرحمن، نايف سيدو قاسم، رسالة ماجستير، كلية الاداب، الجامعة الحرة في هولندا، ٢٠١٠، ٣٦.
١٠. شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠، ١٢٠.
١١. الرواية: ٥٩
١٢. م.ن: ٢٧
١٣. م.ن: ٢٧
١٤. الشخصية الاشكالية في خطاب احلام مستغانمي الروائي، حميد عبد الوهاب، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٩، ٢٠.
١٥. تشكيل الشخصية في مجموعة (الاقمار الشائكة)، كمال عبد الرحمن، مجلة افكار، وزارة الثقافة الاردنية، العدد (٢٨٢) تموز ٢٠١٢، ٩٦.
١٦. الرواية: ٨٦
١٧. الرواية: ٨٦
١٨. الانسان من هو؟، قاسم حسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ١١.
١٩. فضاء النص الروائي، محمد عزام، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٦، ٨٧.
٢٠. بناء الرواية، ادوين مويرت، ابراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدرا المصرية للتأليف والنشر، دار الجليل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥، ٨٧.
٢١. الرواية: ١٢ - ١٣
٢٢. بنية النص السردي، د. حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣، ٤٥.
٢٣. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٤، ٢٩٢.
٢٤. تأويل متاهة الحكى في تظاهرات الشكل السردي، ا.د. محمد صابر عبيد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ٢٠٠٧، ٩٥.
٢٥. وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، يوري اوسينكي، ت: سعيد الغانمي، مجلة (فصول)، القاهرة، مج: ١٥، ع(٤)، ١٩٩٧، ٢٥٨.

لكثير من المؤثرات منها ما يتعلق بالعناصر الفنية (٢٢)، ولا بد من معرفة ما هي علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات والوسائل التي يستعين بها لا يصلح المعلومات الى القارىء. ان القصة او الرواية اذن لاتحدد بمضمونها وحسب، ولكن ايضا بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول ((ولفغانغ كيزر)):

(( ان الرواية لاتكون مميزة بمادتها فقط ولكن ايضا بواسطة هذه الخاصية الاساسية المتمثلة في ان يكون لها شكل ما بمعنى ان يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، انه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له)) (٢٣) وهذه المقدمة تقودنا الى التعرف الى زاوية الرؤية عند الراوي والتقنية التي يستخدمها للحكي لتوصيل افكاره وتأثيرها على المتلقي، ان السارد المتكلم يحظى بدور بارز في ادارة اللعبة السردية داخل متاهة الحكى بوصفه تظهرا لافقا ومكوناً أصيلاً في بنية السرد القصصي (٢٤)، وغالباً ما ترتد حركات السارد المتكلم الى وجهة نظر المؤلف (الرأي) التي هي في سياق معابنته الحيز المكاني (مشابهة لحركات آلة التصوير والكاميرا في الفيلم، التي تقدم مسحا تتابعيا مشهد معين)) (٢٥):

(( وارتفعت اصوات قرع الطبول تملأ الآفاق، انها مهرجانات الفرسان الذين اعتلوا صهوات جيادهم وهم ينتظرون ((ريج)) وأمير الجاف، وما ان بدأ الموكب بالتحرك صوب مضارب العشيرة حتى راح الفرسان اربعة في اثر اربعة في ممارسة الالعاب الرياضية، وأخذ الآخرون يلصقون اجسادهم على جهة واحدة من بطون جيادهم المنطلقة كالسهام وكأنها جرداء من اي شيء.. وترى آخرين وهم منتصبون على ظهور خيولهم يؤدون حركات دقيقة تنسم بالخفة والاتزان..)) اليس هذا تصويرا سينمائيا من خلال كاميرا ذكية لمشهد انساني خلاب؟

واخيرا لقد كان الروائي خسرو امينا على تأريخ الجاف صادقا مبدعا في تقديم نص روائي استثنائي، فيه كل التقانات التي لها القدرة على تشكيل رواية سير ذاتية قادمة من ايام ناصعة لتاريخ قبيلته التي انجبته من عزيمتها وفردة شخصيتها الفذة.



## هل لدينا مدينة روائية عربية ؟

عبدالفتاح الحجمري  
المغرب

### ١- في المستهل

لو جاز لي أن أقترح عنوانا آخر لهذا العرض لو سمته ب : " مدن خفية أو البحث عن مدينة روائية عربية " . ذلك أن الفرضية التي أود تقديمها للاختبار تنطلق من تأملات نظرية لعلاقة المدينة بالرواية ، أي علاقة فضاء بفضاء ، في ضوء ما للمدينة من خصوصية مكانية وعمرانية تتحكم فيها روااسب إنسانية عامة ، ومفتوحة على قيم المعيش والمعلوم به والصور المعبرة عن ترسباتهما في الوجدان والكتابة .

يبدو لي أن الرواية لا تصلح إلا للكتابة عن المدينة ، أي عن التشتت والانثثار . لا يتعلق الأمر في هذا البحث بمحاولة فهم أشكال حضور المدينة كأمكنة ضمن النص الروائي من حيث هي وضع ملهم في بناء المشاهد وتنويع مراتبها وطبقاتها الدلالية ، وإن كان هذا النوع من الأبحاث ضروريا وأساسيا ؛ لكنني أود - بالمقابل - أن يعرفنا هذا التحليل ببعض المواقف التي تسكن وجدان السرد والشخصيات الروائية في علاقتها بفضاء المدينة ، لا بوصفه فضاء يمكن رسم حدوده الطبوغرافية كما هي في الواقع الفعلي ، وإنما بوصفه عالما من القيم والأفكار التي تمكن من الحديث عن " سرد للمدينة " ممتلك لأشكال معينة من الكتابة والتخييل .

من هذا المنظور ، يمكن إنجاز نمذجة نصية وتاريخية لعلاقة الرواية بالمدينة بحسب تشخيصاتها الحكائية منذ القرن التاسع عشر وصعدا ، وفي اقتران بسؤال النهضة الكاشف عن تحولات ثقافية واجتماعية وسياسية مغربا ومشرقا وإن بدرجات متفاوتة من قطر إلى آخر . وهذا يعني أن موقع التخييل الروائي - بخصوص هذه العلاقة التي تربط المدينة بالرواية - يحمل في ثناياه " رؤية نقدية " أساسها نصوص حاملة لملح الابتكار وتجاوز الواقعية الفجة والجامدة .



## هوية المكان .. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن .. فضاء السرد في ذاكرة المدينة

مطلع الثمانينيات من القرن الماضي عند رصده لمختلف الأبنية النصية للفضاء ووظائفها الحكائية . لكن انفتاح نظريات السرد الأدبي على إنتاجات معرفية جديدة ربما سمح اليوم بإمكان تصور نظرية حول الفضاء الأدبي تستفيد من علوم اللغة وتحليل الخطاب والهندسة والسيميولوجيا ... ومن مجمل الممارسات التي تشرط الإطار الاجتماعي للفضاء الأدبي . ولذلك ، ينبغي أن نأخذ بالاعتبار تعدد المعاني التي تؤطر نظرية الفضاء الأدبي وما توفره من استعارات تغزو إحدى السمات المميزة لحقيقة الفضاء ذاته بما هو معنى تعكسه الصور والإدراكات والتمثيلات ( ٢ ) .

ومن البين أن تسأولا من قبيل : هل توجد لدينا مدينة روائية عربية ؟ يطرح مشاكل التصنيفات النصية والتقسيمات الأجناسية : من " فضائية اللغة " بوصفها مجالا للتعبير عن العلاقات الخاصة بالأفعال الكلامية للنص المكتوب ، مروراً بـ " فضائية الكتابة " والتي يمكن اعتبارها رمزا لفضائية أعمق للغة ، وصولاً إلى " فضائية الأسلوب " الناظم لمجمل المكونات النصية ( ٣ ) . من هنا ، تروم الفضاءية الأدبية رسم الحدود بين العوالم القائمة والممكنة ، مثلما تروم الكشف عن المقتضى الذي بموجبه يندمج الفضاء - سواء أكان واقعياً أو خيالياً - بالشخصيات والأحداث وتطور الزمن ( ٤ ) . وهذا ما يبرر قراءة الفضاءية الأدبية في ضوء التجسيرات القائمة بين الأشكال والمضامين الحكائية . إن الفضاء في الرواية فضلاً عن كونه إبرازاً لمساحات عمومية وأزقة ومنازل ، هو كذلك مجموع الآلام والأفراح ، ومجمع للأحلام الطموحة للشخصيات ( ٥ ) .

### ٣- ما معنى المدينة ... في الرواية ؟

المدينة خلق للعالم قبل أن تكون تصويراً له . إنها تخيل ، وما ينقله الروائي هو فكرة عن المدينة وليس المدينة ذاتها . وهذا يعني أن المدينة الروائية هي مدينة خيالية . من هنا يمكن الحديث عن ذاكرة للمدن تستدعي مدناً خاصة

ولذلك ، فإن قيمة الأدب الروائي الراصد لأحوال المدينة العربية ليست واحدة ومتماثلة في جميع المجتمعات العربية رغم العديد من القواسم المشتركة تاريخياً واجتماعياً وسياسياً . وعليه ، فإن مواقع المدينة متفاوتة ومن الصعب تعميمها ؛ على أن معيار التنسيب يقترن بمختلف القيم الفكرية وأنماط الوعي التي يعبر عنها الروائيون أنفسهم بصدد الحداثة والديموقراطية والحرية ...  
إن سؤال الأدب من سؤال المجتمع .

من هنا أهمية التفكير في جوهر الأسئلة التي يطرحها علينا الخطاب الروائي العربي اعتباراً لهذه الحقبة الاستثنائية



من تاريخنا وراهننا المطبوع بالعديد من الأحداث والهزائم ، قاسية في أغلبها وباعثة على الكثير من الأسى ، يبدو معها مجتمعنا العربي سجين يقينيات ماضٍ مليء بالانكسارات ، وحاضر لا يولد إلا الإحباط ، ومستقبل يصنعه المجهول والعدم . لا أحد ينكر الأزمة التي تعترى مجتمعنا العربي

أمام انتشار الأمية وتضييق مجال الحريات ، وانتهاك حقوق الإنسان وبروز خطاب التعصب وانحصار خطاب التعقل ... ليس هذا الكلام حشواً ولا إطناباً ، بل إن إirاده في هذا المستهل يأتي بغاية بيان كيفية تفكير الرواية في المدينة بوصفها " صورة للمجتمع " رغم كونها قائمة في الواقع والتاريخ ، إلا أنها تفتح علاقة الرواية بالمدينة على عالم أكثر رحابة يربط الرواية بالحياة ، أي بوجود محتمل يهدف " التصالح " مع الواقع و " توفير " قيم " نبيلة " ومفتقدة ...

### ٢ - فضائية أدبية : تحديدات أولية

سعت مختلف نظريات السرد الأدبي اقتراح العديد من التصورات لأجل صياغة نظرية عامة للفضاء الأدبي تراعي أشكال النصوص ودلالاتها سواء تعلق الأمر بالسرديات الشكلانية أو البنيوية أو السيميائيات ...  
" لا وجود لنظرية حول الفضاء الأدبي ، بل هناك فقط اجتهادات متفرقة " ( ١ ) . هذا ما أعلنه هنري ميتران في

١ . ملينا بالتوتر : بحيث تفصح تعقيدات الحياة اليومية طابع الطوية في علاقة الشخصيات الروائية بالمدينة ، وإن بدت علاقة مجلية لتاريخ الأنا مصدره تفكير داخلي وتأمل جواني : ( مدينة براقش ) لأحمد المديني ، ( عمارة يعقوبيان ) لعلاء الأسواني ...

٢ . مثقلا بالمهمش : تظهر نصوص من الرواية العربية ميلها نحو تشخيص عوالم المهمشين ، تبدو علاقة الشخصيات بالمدينة حادة ومتوترة تحمل أثر الأحلام المنكسرة أو المؤجلة : ( أرصفة وجدران ) لمحمد زفزاف ، ( مالك الحزين ) لإبراهيم أصلان ، ( وكالة عطية ) لخيري شلبي ...

٣ . راصدا للتحول : ذلك أن علاقة الشخصية بالمدينة يمكن أن يحكمها وعي بقيم جديدة تسود بدل أخرى تتوارى . والعلاقة هنا تعادل " رؤية نقدية " أساسها أزمة اجتماعية أو فكرية : ( القاهرة الجديدة ) لنجيب محفوظ ، ( الشارع والعاصفة ) لحنا مينه ، ( شرق المتوسط ) لعبد الرحمان منيف ...

٤ . مجليا للسلطة : تجسد نصوص من الرواية العربية حقبا عنيفة من التاريخ الاجتماعي والسياسي العربي ولدت الرغبة لدى الشخصيات الروائية في التحرر من ضغط السلطة وبؤس حاضر

مفجع : ( عو ) لإبراهيم نصر الله ، ( سمر الليالي ) لنبيل سليمان ، ( تلك الرائحة ) لصنع الله إبراهيم ... تعبيرا عن السقوط : حين تقدم الرواية العربية وصفا دقيقا لانهايار العديد من المدن من جراء حروب أهلية أو اعتداء أجنبي . وتحمل المدينة في هذه الروايات إما صورة هوية مفقودة ، أو صورة فضاء لتعرية أو هام الوطن : ( المخطوطة الشرقية ) لواسيني الأعرج ، ( ثلاثية غرناطة ) لرضوى عاشور ، ( الوجوه البيضاء ) لإلياس خوري ...

٥-سرد المدينة في رواية ( الفريق ) ( ١٠ ) لعبد الله العروي

بالمؤلفين ( ٦ ) فتكون لنجيب محفوظ قاهرته ، وليوسف القعيد وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني قاهرته ؛ مثلما يكون لعبد الكريم غلاب فاسه ، وللطاهر بن جلون وأحمد المديني ومحمد برادة وعز الدين التازي فاسهم الخاصة . إن تشييد مدينة روائية يتأسس على مدينة واقعية عادة ما أغرت النوع الأدبي وحقوقه الخاصة بإعادة الإنتاج ( ٧ ) ، مع مراعاة أحوال الأفراد والمجتمعات ومقتضيات التاريخ والفكر والأنثروبولوجيا ( ٨ ) . مهما يكن من أمر ، تبدو المدينة الروائية عالما من الكلام ، وهي بهذا قريبة من الشخصية الروائية : إنها فضاء تبتدعه الكلمات ( ٩ ) .

٤-...وهذه صور من سرد المدينة

يبدو من الصعب اقتراح نظرية للفضاء الأدبي خارج حدود التحليل النصي والذي يمدنا بمجمل التداعيات الفكرية والثقافية لاشتغال الفضاء في النص بصرف النظر عن أية مماثلة مع الواقع كما ألمحت سالفا .

تحفل الرواية العربية بالعديد من النصوص التي اتخذت من فضاء المدينة مكونا مركزيا في صياغة الأحداث وتأنيث العوالم ، بل إن أسماء المدن تصدرت عناوينها كذلك لغاية بناء متخيل روائي يعكس مختلف الرؤى والملاحم

التي تشخصها المدينة بأحيائها وأزقتها وحواريها ، وأحلام ساكنيها المهمشين والميسورين وحكاياتهم العجيبة والغريبة والمليئة بالأس حينا ، والتألف مع المكان حينا ثانيا ، وفضح الخراب العمراني والنفسي الذي تسببه عبثية الحروب ووحشيتها حينا ثالثا .

روايات عربية عديدة من سوريا ومصر والعراق والجزائر وفلسطين ولبنان أبدعت في تحويل زمن الرواية إلى لحظة حكاية ذات جراءة على مكاشفة مصير الفرد والجماعة حين تعيقه سلطة القاهرة وعمران خانق وعشوائى من هنا إمكانية إبراز صور لسرد المدينة بوصفها عالما :



والممكن ، بين الرغبة المشتهاة والقدرية التي تحياها بدون  
أوهام من خلال :

#### ١ . الهجران والإحساس بالوحدانية :

" شعيب ابن الصديقية الوفي غادرته زوجته بدون  
سبب ظاهر . كان يحبها في صمت ولا يستحضر عبارات  
الأفلام المصرية ، فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته  
وحيدا يناجي ربه في المدينة العتيقة ... ثم جاءه الخبر أن  
زوجته الفارة حامل ، وأنها في حيرة من أمرها ، فكتب  
لها على التو ليذكرها أنها حرة ... إن أرادت احتفظت  
بالمولود وتحمل هو المصاريف ، وإن أرادت أن تتحرر  
تماما ساعدها على ما تريد . اختارت الزوجة الحل الثاني  
إذ كانت لها مطامع . وهكذا ذهب شعيب وأمه إلى البيضاء  
وبحثا طويلا في حي من الأحياء الجديدة حيث لا تعرف  
الأزقة إلا بالأرقام ( الرواية : ص ٨ ) . "

#### ٢ - لسرد المدينة أفق حكايتي آخر للتعبير عن مقاومة الفردانية . يقول بنعيسى الخلوقي :

" لن يمر وقت طويل حتى يكون الفرد قد انسلخ عن  
فردانيته المستوردة ، في المدن وفي القرى ، فلا يخاف  
عليه من اليأس والغيب للذين يدفعان الناس دفعا إلى  
التمرد والإجرام ( الرواية ص ٩٣ ) . "

قد لا تكون هذه الصورة المركبة كافية للتدليل على  
الخصوصية النصية والحكاية لسرد المدينة ، إلا أن  
رواية ( الفريق ) تسعى إلى إعطاء ( الصديقية ) حاضرا  
اجتماعيا لا يفصل مصير الشخصيات عن مصير المدينة  
ذاتها سواء في إدراكها لحاضرها أو حدسها للمستقبل :

" الصديقية مدينة هادئة ، سكانها فقراء ، لكنهم سعداء  
، الأيام تتابع متماثلة ، الابن يشبه أباه ، والبنات تشبه أمهاتهن  
، والنهر هو النهر والولي هو الولي ... ( الرواية : ص  
٩٤ ) . "

" ( لكنها ) الآن مدينة تحيا بحياة جماعية غير حياة  
سكان الأفراد ، لها قلب وجوارح . ( الرواية : ص  
١٦١ ) . "

#### ٣ - يقوم التشييد السردى للمدينة في هذه الرواية على الاستغراق الذاتي ، ويظل مسكونا بمعرفة الملبس والمبهم في علاقة الكائن بالمدينة ، لأنها علاقة تفيد البحث عن

تمدنا الفقرات المثبتة فويقه بإمكانية بحث سرد المدينة  
وخصوصيته الحكائية ، واقتراح تصورات خاصة بالمدينة  
كأفق للحدث الروائي وكموقف فكري يبني في المحصلة  
النهائية رؤية وجودية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية  
من هذه الزاوية ، لا تكتسب صورة المدينة في الرواية  
دلالة أحادية ، أي أنها لا تكتسب تعريفا نموذجيا يمكن  
استخلاصه من مقومات النوع الأدبي ، أو مادة التأليف  
الروائي ، أو من تقنيات السرد المتنوعة والمتعددة .

في الفصل الرابع من كتابه ( الإيديولوجية العربية  
المعاصرة ) : " العرب والتعبير عن الذات " يعالج عبد  
الله العروي إشكالية الصيغ التعبيرية واصلا تساؤله : ما  
هو الشيء الروائي في مجتمعاتنا ؟ بمسئلة أساسية حاملة  
لتصوره للرواية بوصفها بنية كلية وشاملة وموضوعية  
أو ذاتية ، تستعير معيارها من بنية المجتمع ، وتفسح  
مكانا لتعايش فيه الأنواع والأساليب المختلفة ، كما  
يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا .  
وحين نمعن النظر في هذا التصور ، سنلاحظ أن عبد الله  
العروي ظل فيما كتبه من روايات باحثا عن تلك الصيغة  
الكلية والتي تجعل من المدينة الكبيرة المسرح الضروري  
للرواية الكبيرة ، لأنها - أي المدينة الكبيرة - تجمع في  
حيز محدود ، المركز والأطراف ، الإنسان وسوابقه ،  
العالم المنجز ورسومه الأولية والعرضية ( ١١ ) .

سأخذ في هذا التحليل من رواية ( الفريق ) لعبد الله  
العروي مدار مقارنة واختبار :

المدينة في رواية ( الفريق ) مدينتان : مدينة خيالية  
وأخرى واقعية . علينا أن نحاط عند رسم الحدود والمعالم  
بين المدينتين ، فالتمييز هنا إجرائي ومن أجل التوضيح .  
ولذلك ، تبدو ( الصديقية ) في الرواية مدينة خيالية ذات  
ظلال واقعية ، وتبدو ( الدار البيضاء ) أو ( الرباط )  
مدينتان واقعتان بأبعاد خيالية . وهذا يعني أن سرد المدينة  
- في الخيارين معا - يفتح النص على محتمل حكايتي  
تسعى من خلاله شخصيات الرواية - باختلاف مواقعها  
وتنوع مساراتها الحياتية - التعبير عما يسكن وجدانها من  
أحاسيس ترصد أحوال الأقدار التي تشدها إلى هذه المدينة  
أو تلك . ويقيم الأفق الحكائي للرواية جسورا بين الكائن

المتهاكلة والمتأكلة أيضا .

#### إحالات :

- ( ١ ) Henri Mitterand Le discours du roman PUF ١٩٨٠  
( ٢ ) jean yves Tadie Le recit poetique PUF ١٩٧٨ P ٤٨  
( ٣ ) P ١٩٦٩ Seuil ٢ Gerard Genette Figures ٤٤,٤٥  
( ٤ ) Roland bourneuf et Real ouellet Lunivers ١٩٨٩ ed ١٩٧٢ du roman PUF ١٠٧  
( ٥ ) Jean Weisgerber L'espace romanesque ١٩٧٨ P ١٤  
( ٦ ) La memoire de la ville , sous la direction de yves clavaron et bernard dieterle , collection ٢٠٠٣ centre detudes comparatistes  
( ٧ ) Jean yves Tadie . Le roman au XX eme siecle أنظر الفصل الرابع من كتاب  
( ٨ ) Ulf hannerz , explorer la ville , element danthropologie urbaine  
( ٩ ) Jean yves Tadie , ibidem  
Les Langages de la ville , ouv collectif , presse universitaire de Mirail ٢٠٠٣  
( ١٠ ) عبد الله العروى : الفريق ، رواية ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ .  
( ١١ ) عبد الله العروى : الإيديولوجية العربية المعاصرة ، ترجمة محمد عيتاني ، دار الحقيقة ١٩٧٩ .

هوية بعد نكبة أو حظ عاثر ؛ فتغدو المدينة موازية لتجربة انتماء وانتساب تمكن من التكيف مع إمكانات الوجود ، وتخطي الضياع والقنوط . وهذا ما يعبر عنه حوار عميق بين علي نور وخميطة :

" - أنا ابن البيضاء أعرف القسم الغربي منها دربا دربا وأحيانا دارا دارا .  
-أولست من الصديقية ؟  
قهقهه :

- أنا صديقي بيضاوي ، كما أنت صديقية طنجاوية جنسيتنا الصغيرة كالكبيرة لا تضيق ( الرواية : ص ١٣٧ ) " .  
هكذا ، يشكل سرد المدينة في الرواية صورة نووية لا يمكن لعالم مفارق كل شيء فيه أصبح له طعم " الشك والتردد " والغربة والانكسار . إنه حالة وجودية ساكنة ، حنينها إلى الماضي مشحون بالحسرة ، وانتمائها إلى الحاضر مليء بالمرارة ، وتفكيرها في المستقبل لا يعد بأي أمل .

فهل من قبيل المصادفة أن نقرأ في نهاية الرواية هذه الفقرة المعبرة :

" سجننا أنفسنا في نطاق ضيق ، لا نتجاوز أسوار المدن الكبرى ظنا منا أن سكانها هم صفوة الصفوة ، في حين أن العكس هو الصحيح . المدن الكبرى قتالة فتاكة لا تنتعش إلا بمن يفد عليها من الآفاق ( الرواية : ص ٣١٦ ) " .  
ولذلك ، لا تمنحنا المدن العربية إلا حياة اللامتوقع ... نتوهم لحظة أو لحظات أنه بإمكاننا تبديد الوحشة بألفة مزعومة ... أما صفوة الصفوة أو من يفد من الآفاق ، فإنك تراهم يمرون من غير تخفيف الوطء في مدن قاصية دانية ... نعرفها ولا نعرفها ، وربما سئناها وسئمنا أعمارنا





## الريف يروي سيرة المدينة

محمد الغريبي عمران  
اليمن

تمدن المدائن هو تمصر الامصار.. لأن المدينة حصن يبني في أصطمة الأرض "لسان العرب" وكل أرض يبني في أصطمتها فهي مدينة ومصر (١) ويرجع أصل كلمة مدينة في اللغة العربية إلى (مدن), ومدن بالمكان أي أقام به. كما أورد الفيروز أبادي وابن منظور أن المدينة تعني الحصن, أما الزبيدي فيرجع أصل المدينة إلى كلمة (دين) لأنها تتضمن معنى التملك, وأصل الكلمة كما ورد في معاجم اللغة عربي وليس آرامي أو عبري (٢) والمتفق عليه لدى المختصين حول تاريخ التمدن البشري أن أولى التجمعات البشرية التي عثر عليها الأثاريون تقع يقينا في منطقة المشرق العربي, وعلى وجه الخصوص في حوض الفرات الأدنى, ثم الأوسط. بدءا من أواسط الألف الرابع قبل الميلاد. وبعد وقت ظهرت بوادي النيل (مصر) سمات واضحة لحياة المدن, ثم بعد عدة قرون تجلت مدن في الهند (٣) وقد حظيت المدينة بمساحة واضحة في الرواية العربية وكانت دالة على التحول والتغير المجتمعي بما في ذلك تظهور منازيم القيم والأخلاق وتطورها.

وفي ورقتي التي أحاول تقديم مختصر عنها ركزت على الخط الموصل بين المدينة والريف في الرواية العربية.. المدينة اليمنية نموذجا.

فإذا كانت الأعمال الروائية العربية قد أحتفت بمجتمع المدينة كمدينة مختلفة الخصائص عنها في التجمعات الريفية.. فإن الرواية في اليمن ظلت تقدم مجتمع مدني يحتفظ بخصائص وقيم الريف .. إذ أن مجتمع مدينة الرواية في اليمن يختلف عن مجتمع رواية المدينة .. ولذلك لن نجد في الرواية اليمنية ما نجده في مجتمع (الخبز الحافي) لمحمد شكري.. من تعقيدات وتداخلات .. أو لدى نجيب محفوظ في: أولاد حارتنا.. خان الخليل .. زقاق المدق .. بين القصيرين.. قصر الشوق... أو في (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا أو مدن الملح لعبد الرحمن منيف.. و(خاتم) للرواية السعودية رجاء عالم التي تعالج في جل روايتها مجتمع مدينة مكة.. أو في (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغني.. والقائمة تطول.



وقد اخترت ثلاث روايات يمنية لورقتي التي أتناول فيها : القيم المدنية في الرواية اليمنية.. وتأثير تلك القيم المتمثلة بمدينة عدن على المدينة اليمنية.

ولأعمال لثلاثة روائيين من اليمن.. تناولت تأثير مدينة عدن في مجتمعات المدن اليمنية الأخرى .. والروايات هي: (المكلا) لصالح باعمر.. و(الرهيبة) لزيد مطيع دماج.. و(صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد عبد الولي.

عالجت تلك الأعمال علاقة مجتمعات تلك المدن بمجتمع مدينة عدن وتأثيره.. حيث مثلت عدن المجتمع المدني في تلك الروايات .. في الوقت الذي تستعير مجتمعات تلك المدن وغيرها من المدن اليمنية قيم التمدن من عدن.

ومدينة (المكلا) تقع على سواحل البحر العربي.. والتي أخذ الكاتب من اسمها اسما لروايته.. وقد عالج الكاتب في روايه أنفتاح ذلك المجتمع على غيره من المجتمعات بحكم موقع المدينة على البحر.. وبروز تعايش أعراق مختلفة فيها.. عربية وأفريقية وهندية.. إلا أن القادمين من الجبال والصحراء عادة ما يصبغون مجتمع المدينة بعاداتهم القبلية وما يصاحب ذلك من صراع قاسي للسيطرة عليها والتسلط على مجتمعها. مستغلين غياب رجال البحر من سكان المدينة.. الذين يركبونه ليغيبون أشهر طويلة منشغلين بالتجارة ونقل السلع إلى سواحل شرق إفريقيا والهند.. إضافة إلى صيد السمك. وبذلك يتركون المدينة لبدو الجبال والوادي.. كما ترصد الرواية رحيل بعض السكان إلى عدن للعمل هناك .. ليعود كل منهم بعد سنوات محمل بتفاصيل وعادات وقيم مدينة عدن وأسلوب معيشة سكانها.

الشخصيات المحورية (سعيد) يتعامل بحسه الريفى مع الأحداث وحين أنتقل إلى عدن ظل ذلك الغريب في تعامله مع من حوله.. حاملا معه عادات وقيم مدينة لم تتخلص من موروث الريف.. أو الوادي والصحراء..

والرواية الثانية بعنوان (الرهيبة) للروائي زيد مطيع دماج.. وتدور أحداثها في مدينة (تعز) الواقعة على سفوح جبل صبر.. وتبعد عن عدن مئة وعشرين كيلو غربا.. وقد رصدت الرواية أثر مجتمع مدينة عدن على مجتمع تعز.. من خلال تلك الأعداد الكبيرة التي تهاجر إلى عدن لتعود محملة بقيمتها .. وتدور أحداث الرواية في

العقد الأخير للاستعمار الإنجليزي لعدن التي تحولت فيما بعد إلى عاصمة لجنوب اليمن.. واغتراب معظم سكان تعز في عدن حولهم إلى جسر لنقل قيم مدنية واسلوب حياة جديدة تأثر على بناء مجتمع تعز الذي تسيطر عليه الأفكار الرعوية والعادات القبلية والعشائرية.. وبذلك حمل أولئك المهاجرون قيما مدنية وعادات جديدة.. لتتحول تعز إلى النموذج الامثل بين مدن الشمال حين تقاوم القبيلة وتبشر باندثار نفوذها .

في رهيبتة زيد مطيع دماج لم يكن مجتمع تعز حاضرا بشكل قوي- وهنا المفارقة- فقد ركز الكاتب في روايته على مجتمع قصر الحاكم الذي كان يتخذ من المدينة مقرا له دون أن يعلنها عاصمة..

وبذلك ركز زيد على الجانب السياسي و على الصراع الرهيب الذي كان يدور في قصر (صالة) وهو اسم قصر للإمام حاكم البلاد.. مجسدا من خلال شخصيات القصر مفهوم المدنية.. ونظرة قصر الحاكم إلى مجتمع تعز

## هوية المكان .. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن فضاء السرد في ذاكرة المدينة

صديقة.. وقد يتصف أي رهينة بالدويدار.. كون تلك الصفة تطلق على من يستخدمون كخدم في قصر الملك من صغار السن.

في الوقت الذي يعيش مجتمع القصر تلك الحياة المستترة.. كان رأي الإمام عن مجتمع عدن بأنه دار معاصي يديره الكفرة.. داعيا المجتمع إلى التحصن مما يرد من تلك المدينة.

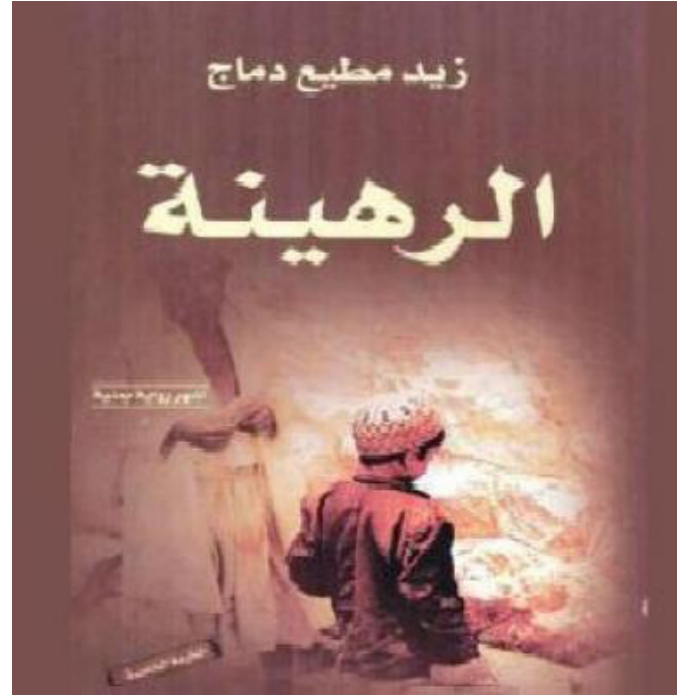
يرى الرهينة تعز لأول مرة فتدهشه ، كما تلفت أنتباهه القلعة المطلّة من جنوب المدينة تدهشه .

ويقول واصفا "كم هي جميلة هذه المدينة!.. شاهدتها لأول مرة عندما أخذت من قريتي ووُضعت في قلعتها (القاهرة) بين رهائن الإمام..."(٥) وبعد ذلك يؤخذ من القلعة ليخدم في قصر الحاكم .. فيكتشف حياة جديدة .. ينشغل الكاتب طوال الرواية بتقديمها لنا.

أما الرواية الثالثة بعنوان (صنعاء مدينة مفتوحة) وقد يظن القارئ بأنه سيلج إلى رواية تعالج حياة شخصيات من المدينة.. ليكتشف بأنها مثل سابقتها تتخذ من الشخصيات الريفية أبطالا لها.. وبذلك يدرك المتتبع لموضوع المدينة في الرواية اليمنية .. موضوع شائك.. أو متداخل.. فبالإضافة إلى أن الشخصيات الرئيسية لرواية (صنعاء مدين مفتوحة) والروايات الأخرى ريفية.. يجد القارئ في أجواء وعادات ريفية .. فلا يفرق بين الريف والمدينة.. إلا أن تلك الشخصيات الريفية تظل طامحة بحياة وقيم مجتمع مدنية عاشتها في عدن.. مما يجعل القارئ يدرك أن الكاتب ورغم اختياره لروايته عنوان (صنعاء مدينة مفتوحة).. إلا أن أحداثها لا تدور في صنعاء بشكل كامل.. ولا ترصد تطور القيم المدنية فيها ..

والشخصية المحورية نعمان وصديقه القادم من شرق إفريقيا لا ينتميان إلى صنعاء.. وبذلك نكتشف أن المدن الثلاث صنعاء وتعز والمكلا تجمعات لم ترقى إلى مستوى مجتمع المدينة الذي تمثله عدن..

منتصف القرن الماضي.. هو زمن أحداث رواية عبد الولي .. وهو زمن التحول الكبير داخل المجتمع اليمني الذي قاد ثورة ضد النظام الهنوتي في الشمال.. وثورة لتحرير الجنوب من الإحتلال البريطاني.. وتعتبر شخصيات



كرعية يتبعونه.. وكذا موقفه من حياة مجتمع عدن.. ذلك المجتمع الذي يديره الإنجليز.. حيث التي يعتبره مجتمع مارق على الدين.. وأن عدن دار للمعاصي والموبقات.. وداره دار التقوى .. ولا عجب من موقف قصر الحاكم الذي كان يعاني من المعارضين لحكمه حين تركز نشاطهم في مدينة عدن .

وهنا مقطع من الرواية يقول الرهينة مخاطبا صديقه " عندما وصلت إلى دار النائب، فرح صديقي (الدويدار بي، وغمرته سعادة لم أكن أتوقعها. وبدأ يعرفني على كل جزء من القصر الواسع وملحقاته، وكنت أصادف، وأنا معه، نساء من مختلف الأعمار..."(٤)

إذا قدمت لنا الرهينة سكان القصر .. أو مجتمع البلاط والحاشية كما يعيشون بشكل مستتر.. في الذين يعتبرون حياتهم حياة مثالية مقابل نقيض ذلك ما يقع خارج أسوار القصر.. ولذلك نرى أن زيد يرصد تلك الحياة المأجنة لنساء القصر ورجاله وغلماؤه من خلال الصراع الذي يدور بين أجنحة الحكم.. بما فيهم أولئك الرهائن والدويدارات المجلوبين من الريف .

الرهينة وهي الشخصية الرئيسية.. والدويدار وهو

أن يقتدى.. به فإذا كان أبطال تلك الرويات ريفيون وهم ينظرون إلى مجتمعات المكلا وتعز وصنعاء نظرة الريفي إلى المدينة مقابل عدن المدينة المليئة بالمختلف.. فحيث توجد أعراف القبيلة لاتوجد عدن.. وحيث يوجد القانون والنظام توجد عدن.. ففي عدن رأوا العربات التي تسير بانتظام.. وواجهات دور السينما.. والكهرباء .. والمياه النظيفة تصل المنازل عبر الأنابيب.. وفي عدن الأسود والأبيض. الصومالي والهندي.. الكل ينعمون بالمساواة والعدالة والحرية .. فلا يوجد من يقول أنا صاحب هذه المدينة .. أو من يعلن بتميز أحد عن أحد..حرية حد تنظيم شوارع خاصة للدعارة.. ومحلات لبيع الخمور جنباً إلى جنب مع محلات بيع السلع والأجهزة.. المساجد عامرة وكذلك الكنائس ومعابد البينان والزرادشت .. بوليس ينتشر في كل مكان.. لا يوجد في المدينة سيد أو مسود غير القانون برجاله.

ولذلك حين تأتي الروايات الثالث على سيرة المدينة فان عدن قد مثلت المدينة المخلصة.

إذا فسيرة المدن الثلاث في الرواية يبرز سيرة مدينة عدن التي مثلت لأبطالها المدينة الحلم بما مثلته في منتصف القرن الماضي من تحضر قيمي بثته من خلال المهاجرين والوافدين إليها كتجار ومعارضين سياسيين وثور أبحاثين عن فرص عمل ..أو السفر عبرها إلى دول شتى كمنفذ بحري وجوي .

### الهوامش

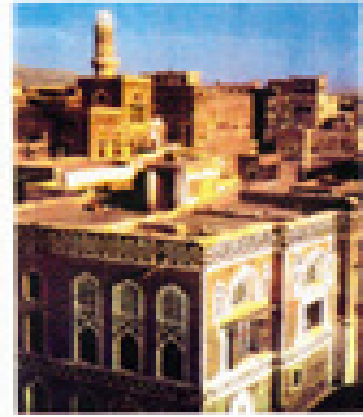
١-الشدياق, احمد فارس: الساق على الساق فيما هو الفاريق, منشورات دار مكتبة الحياة, بيروت. ١٩٦٦, ص ٢٤٧

٢-دراسات في تاريخ المدن العربية الإسلامية,,نوري العلوني,,مجلة الاجتهاد,بيروت,ع٧, ١٩٩٠

٣- صلاح صالح, محاكمات المدن المتهمة,أبحاث في الرواية والمدينة, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ٢٠٠٣, الجز الأول. ص ٥٧٧

محمد عبد المولى

صنعاء... مدينة مفترمة



رمان

سردات المدن

الرواية عن التطلع إلى حياة المدينة عن طريق وصفها لحياة القرية القاسية والهدف لترك تلك الحياة والعودة إلى عدن حين يقول : "آه يا صديقي كم أنا مسرور .. وحزين أيضا .. مسرور لأنني سأغادر "مقبرة الموتى" هذه، وأرى مدينة الأحياء من جديد. وحزين لأنني سأغادر فتاة الجبل" (الرواية، صفحة ١٢)

ثلاث روايات تقدم لنا المدينة اليمنية كمجتمع يقف في موقف بين حياة الريف وحياة المدينة مقابل نموذج المدينة عدن المكتملة أو المثل التي أثرت بقيمتها وتطورها على بقية المدن..

وإذا كانت تلك التجمعات السكانية (صنعاء والمكلا وتعز) لم تمثل لدى أبطال تلك الأعمال الروائية المدينة .. مقارنة بنظرتهم إلى عدن المدينة التي يهفو إليها الجميع..حيث العمل..والقانون وحيث يتعايش سكانها رغم اختلاف أعراقهم ومذاهبهم.. لتمثل عدن لشخصيات الأعمال الثلاثة المدينة المثلى. ومثلت قيمها وخصائصها المثل الذي يجب

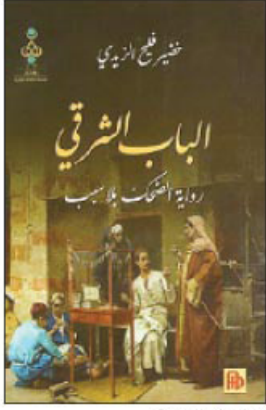




## • رواية المكان في (الباب الشرقي) للكاتب خضير الزبيدي

د سمير الخليل

تعرض النقد الأدبي المعاصر للرواية بوصفها جنساً أدبياً له سماته الحضارية التي تتعلق بظروف مرحلية من حياة الشعوب والأمم وهو ما تؤكدته نظرية الأجناس الأدبية . ولكن من الأجدر الإشارة إلى أن أجناس الأدب " غير ثابتة تماماً، بل متحولة فالنوع الأدبي ينشأ ويتطور و يتعدل وفقاً لظروف اجتماعية يسعى فيها الأدب إلى تحقيق دوره سواء على المستوى الفكري أم الجمالي " حتى يغدو جنساً قاراً ينفرد بخصائص تميزه عن الأنواع أو الأجناس الأدبية الأخرى، فقد مر الفن الروائي بمراحل متعددة ومتنوعة من النضج الفني ومحاولات التجريب، ودخول أنماط جديدة في كتابة الرواية لم تكن موجودة من قبل وقد اقتربت الرواية الحديثة من الناس بوصفهم صانعي التاريخ ومحور كل حياة، فالرواية تسعى للإعلام بالوقائع واستبصارها. والتأثير في مستقبل الناس والواقع . وهي أداة الاتصال بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت . وتقاس جودة الرواية أو العمل الأدبي بمدى قدرته على "شحن وعينا واحساسنا بالواقع على نحو متخيل يبتعد عن الواقع بالمقدار نفسه الذي يقترب منه فلا يكون العمل الأدبي مجرد وعاء للوقائع بل في قدرته على تشكيل الواقع تشكيلاً جديداً يضيف إليه قدرة المبدع على الخلق والتشكيل " ، وذلك ما حاول الكاتب خضير فليح الزبيدي أن يأتي به في كتابه الجديد الموسوم بـ(الباب الشرقي ، رواية الضحك بلا سبب) مطلقاً عليه تسمية "رواية" مع أن الكاتب يواجه المتلقي بين حين وآخر في ثنايا العمل ويطل متحدثاً بوصفه صاحب الشأن في هذا الحديث ثم يختفي ويظل مرة أخرى وهكذا ، وهو بذلك لا يقترب من الجنس الروائي الا من خلال توظيف الشخصيات والأحداث ولكنه يبتعد فيما خلا ذلك ، إذ يبنى الزبيدي كتابه تصوير دقيق لتفصيلات على مكان معروف باجتماعيته وتاريخيته وطقوسه وهو (الباب الشرقي) محاولاً أن يبتكر أسلوباً جديداً في القص من خلال توظيف ظاهرة سردية مكانية واحدة تسمى (الباب الشرقي)



● غلاف الرواية



● خضير فليح الزبيدي

وسادن الصمت العظيم .. يهز برأسه بين الفينة والفينة .. عيناه تتكلم أكثر من صحيح كلامه الخارج من لسان مكسور يجعل من الشين سينا سيفية ومدغمة بغبار الطلع فيما السنين السيفية الحرة تتحول الى ثاء عرجاء من تنور فمه الأورد .. والراء هي (ال) ثقيلة كراء الأبن المدلل .. أما أصابع يده فكانت السبابة تقف كشرطي المرور تجيز للكلم المنتور عبوراً آمناً وشاهداً على صدق النية وصفاء السريرة .. يهز رأسه مع كل عيلة في الكلم غير المسند بإشارة الحاج من رأس يتأرجح إيجاباً على دوام سرد حكاية الباب".

أن هذا الوصف الدقيق وأن كان يبطيء من إيقاع الرواية لكنه لا يشكل وقفة في تسلسل الأحداث لأن الوصف "يقتضي عادة إنقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها" فبعض الأوصاف "لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة ، ومن ثم لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية" فأن رواية المكان لم تُبنَ على تسلسل الأحداث كما في الروايات الكلاسيكية بل اشتملت على فصول منعزلة أحدها تحدث فيه الزبيدي عن باعة الملابس المستعملة (البالات) وآخر عن المتسولين وعن لصوص النهار أو "العابرون" فهو المصطلح الأجدد الذي يعبر عن العبور من الحقبة الدكتاتورية نحو عالم مابعد ٢٠٠٣ .. وهؤلاء العابرون ينقسمون الى قسمين .. القسم الأول يطلق عليهم العابرون بجانب الحائط ، عابر آخر أستطاع التماهي من الأسابيع الأولى بعد أن أتقن مستلزمات المظهر وإتقان

ليجعل من هذا المكان لغته وحياته الخاصة ويجعله مكان أنتاج الضحك والنكتة العراقية التي تشي بالانتفاض على الواقع المؤلم والتعرض لكل ماهو ممنوع ومحرم ومسكوت عنه اجتماعياً وسياسياً ، وهذا الموضوع لم تنطرق له السردية العراقية بهذا الاهتمام والتلثت فالزبيدي يجعل من الهامش (الباب الشرقي) مركزاً لكل ماهو هامشي في الحياة أو هو مركزاً للتأثير ، وما أن تتغلغل شيئاً فشيئاً في خبايا الرواية حتى تدرك أن العنوان هو مركز النص، الذي تشبعت كل فصوله بشوارع الباب الخلفية وممراته المظلمة وأصحاب البسطيات والبالات وباعة اقراص الإباحة وأبناء الباب وأسواقه وساحاته ومقاهيه ونشاليه ولصوص ليلية إلى درجة اعتبار الرواية رواية مكان بامتياز، حيث يتسيد الباب الشرقي دور البطولة منذ مفتتح الرواية وحتى سطرها الأخير، على هذا الأساس يمكننا أن نسمي كتابه (الباب الشرقي) بـ(رواية المكان) .

#### رواية المكان

أن كلمة (مكان) تعني الحيز أو الموضع ، والجمع أمكنة . أما معنى المكان الروائي بالاصطلاح فإنه يمتد إلى مفهوم أوسع ، فهو الخلفية التي تحتوي الأحداث . أما جيرالد برنس فيعرف المكان (space) بأنه ما تقدم فيه الوقائع والمواقف . كما أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، والحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات الإنسانية ، وأسلوب تقديم المكان هو الوصف .

وقد أهتم الزبيدي بالوصف الدقيق كوصفه للباب الشرقي من فوق المنزل "من بين غسيل ملابس الجمعة وفي هذا الارتفاع من أرض الباب .. أرى الرواقات الأربعة .. أرى سينما غرناطة والحمراء والشروق وميامي .. يبدو الباب الشرقي من هذا العلو مكاناً فسيحاً تنتقل في مساربه الأرواح جيئة وذهاباً.. تلك ساحته الأولى وتحتها أنفاق ومحال.. دائرة الساحة مكتملة الدوران الهندسي.. فيما دائرة ساحة الطيران ليس بذلك الاكتمال لكنها مطرزة بجدارية الباشا فائق حسن .. تمتد مساحة عريضة مخضرة ما بين الساحتين .. اعتقدها حديقة الأمة" ، كما أهتم الزبيدي بالوصف (المعلوماتي) في وصف الشخصيات كوصف شخصية (الحاج عباس) الذي "يبتاع الراديو المعطوبة

الباب الشرقي، يمكنه أن ينشئ علاقات واقعية لكن بمنتهى الخيال السردى، فيختلط الخيال بالواقع في أروع توصيف لهذا المكان من خلال الراوي الذي يقوم بالشرح والتعليق والتحليل فضلاً عن آرائه التي يقدمها ، فالمكان هو بمثابة المرآة العاكسة للشخصية وعلى هذا الأساس فإن وصف المكان يرتبط بوصف الشخصية وذلك لعلاقة الساكن بالمسكن ، فالمكان "يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه" ، مثل شخصية رشيد الخياط التي تستلم مسؤولية السرد التاريخي مرةً والسرد الواقعي الحديث مرةً أخرى ويكشف عن خفايا الباب الشرقي بأسلوب السرد غير المباشر الذي يتم فيه نقل كلام الشخصية ليس بحرفية لكن مع تعديله، فهو "عبارة عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي" ، أي أن الراوي ينقل المحتوى دون الألفاظ ومن غير التطرق لأفكار الشخصية ، ويسميه أوسبنسكي (الخطاب شبه المباشر) مثل قول الراوي عن ابن الراوندي "ابن الراوندي تلك نابية أم وصف خال من العيوب ؟ لا اعرف ولكن الخياط قال انه كذلك" .

### تداخل الأجناس

الرواية مشروع يتطور، أو مشروع منفتح، والمؤكد أنها ستظل مشروعاً يتطور ومشروعاً منفتحاً، "وإن النقاد الذين يعتقدون أن الرواية وصلت نهايتها مخطئون خطأ واضحاً" ، وذلك لأنها الجنس الأكثر تقبلاً للأجناس المتفاعلة معه، وإن تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض لا يعني نفي فن لصالح فن آخر، ذلك لأن الفن كائن متجدد متطور، "فلقد اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحياناً، هذا التهجين يساهم في تفسير أحادية الملفوظ. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تقرض حواراً جديداً بصدد مسألة التّجنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية . مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميز: فعل تحقيق الجدل الخلاق بين مبررات تقويض أشكال سردية تقليدية ومكرّسة، وبين الرغبة الملحة في توليد أشكال روائية محوّلة ومعدّلة بانتظام، بين ذاكرة الجنس الأدبي وصيرورته التاريخية، وبين حاضره غير

اللغة والسيمياء .. استطاع أن يتربع على مراكز الدولة الجديدة بعد الهيكلية ويعد نفسه من المظلومين.. هؤلاء الشريحة من باب المعظم حتى الباب الشرقي ، هم الأكثر ذكاءً من ذويهم جماعة جنب الحائط كما يصنفهم رشيد الخياط.. بلسانه فقط وخفة عقله يستطيع عبور أزمنة التحقيق كلها ، بل والدخول الى الجنة وبمظلومية عالية الأمتياز إن رغب بدخولها.. غير إن القسم الآخر ربما لا يجد له قبراً أو وظيفة حتى في الجحيم.. ستأكله حصراً الكلاب السمينية في الباب الشرقي" ، ولعل هذا فيه شيء من الرمزية التي لا يغفل عنها المتلقي النابه ، فالرواية أو كما يسميها الزيدي داخل المتن بـ(الكتاب) ، توزع على عشرين باباً ، كل باب مفصول تماماً عن الآخر من ناحية المضمون والمعنى ، فالكاتب لم يهتم بتسلسل الأحداث بل يحتفي بجزيئات مكانية لا تخطر على بال المتلقي بل تثير أعجابه حدّ اللذة وانقطاع النفس وهو يستعرض في وصف (حبل الغسيل) لبيت رشيد الخياط حيث يتحدث - اعني الكاتب- عن جدلية الخارج والداخل بين ما ينشر فوق الحبل وما يوحى تحت سقف البيت ، بل منح حبل الغسيل صفات إنسانية ذات إثارات جنسية وهو يعقد مقارنة بين أنامل الكنة(الزوجة الجديدة) للابن البكر لرشيد الخياط وهي "تؤدي عملها برغبة جامحة ، وهي تداعب نسيج حبل هرم يتلوى بين يديها دون أن ينقطع، مثل صبية فاتنة شقراء تداعب ظهر حصان هرم في أصطبل.. وهو على ذلك منذ سنين ، الكنة وحدها التي أدركت أسرارها" ، وأنامل فتاة الدار(طالبة الثانوية) الغشيمة في تعاملها معه فينقطع الى غير رجعة لأن توتره يحتاج الى يد حنون تفهم معاناته وأثارة رغبته في الديمومة فحبل الغسيل "لا يصمد الا في الاصابع الناعمة البيض لكنة المنزل .. لم تتقن الفتاة درس حبل الغسيل فينتحر بين يديها" .

واللافت أن الزيدي هو واحد من أشدّ الوصافين لمثل هذه الأماكن المهملة والمهمشة والتي لا تخطر في ذهن المتلقي بل يمنحها الحياة ويجعلها متنا لهوامش حياة الناس باستغراق قل نظيره .

وبما أن الرواية هي (رواية مكان) لم نجد شخصيات فائضة لا دور لها، بل أثبت الزيدي إنه من خلال واقعة

الأطباق، وانضد عليها أوراق الزقاق، ورش عليه شيئاً من ماء السماق، ليأكله أبو زيد هنياً، فأنخى الشواء بساطوره، على زبدة تنوره، فجعلها كالخل سحفاً وكالطحين دقا، ثم جلس وجلس، ولا يئس ولا يئست، حتى استوفينا، وقلت لصاحب الحلوى، زن لأبي زيد من اللوزينج رطلين فهو أجرى في الخلق، وأمضي في العروق، وليكن لبلي العمر، يومئ النسر، رقيق القشر، كثيف الحشو، لؤلؤي الدهن، كوكبي اللون، يذوب كالصمغ، قبل المضغ، ليأكله أبو زيد هنياً، قال: فوزنه ثم قعد وقعدت، وجرّد وجرّدت، حتى استوفينا، ثم قلت: يا أبا زيد ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بالثلج، ليقيم هذه الصارة، ويفثأ هذه اللقم الحارة، اجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقاء، يأتيك بشربة ماء، ثم خرّجت وجلست بحيث أراه ولا يراني أنظر ما يصنع، فلما أبطأت عليه قام ابن المحافظات إلى حماره، فاعتلق الشواء بازراراه، وقال: أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته صيفاً، فلكمه لكمة، وثني عليه بلطمة، ثم قال الشواء: هاك، ومتى دعوناك؟ زن يا أبا زيد عشرين، لعن ابن المحافظات بغداد وباب شرقها وعياريه ويقول: كم قلت لذاك القرّيد، أنا أبو عبّيد، وهو يقول: أنت أبو زيد. هذه الطرفة المنقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي) هي نفسها نص المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمداني، مع بعض التغيير في العبارات التي حاولت تثنيها باللون الغامق في نص الطرفة، حتى أن الزيدي قد أخطأ في نص الطرفة وذكر ابن المحافظات بأسم (السوادي) كما موجود في النص الأصلي للمقامة، وذكره للمقامة يشي بالتجذر التاريخي للباب الشرقي وعراقته فهو قد مرّ بكل الأزمنة والتقى بكل الناس المارين ببغداد والساكين فيها، نفهم من خلال ما سبق أن الروائي لم يعد مبدعاً بسيطاً، فقد غدا مثقفاً يملك معلومات خارج مجاله الإبداعي، وذلك شيء ضروري بالقياس إلى حجم المسؤولية التي أوكلت له، فعليه معرفة المسرحية وطقوسها والشعر وقوانينه والملحمة وتاريخها والمقامة وتجليات زينتها وغير ذلك من الأنواع الأدبية الأخرى، فنحن إزاء منلق أنموذجي ومتيقظ لهذا الفن الإبداعي، يعي الخصوصية التي من أجلها يمكن أن يصل الكاتب إلى نص إبداعي مفتوح يصل

المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أم اصطناعية، ففي "رواية المكان" يتسلم رشيد الخياط مسؤولية الروي عبر شكل (مقاماتي) يقترب من التراث كثيراً، يحاول من خلال هذا الاقتراب أن يبتعد عن القوالب السردية الجاهزة وأن يبتكر أسلوباً جديداً للقصة، فتحتوي رواية المكان على النثر المسجوع والأسلوب الساخر وهو أسلوب المقامة كما نجد أحد الشخصيات تروي طرفة بابية منقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي):

"مرة أستهيت طعاماً من الكبد المشوي وأنا ببغداد عند منطقة الباب الشرقي تحديداً.. ليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محالة حتى عبرت من الكرخ إلى الرصافة.. من باب المعظم ثم إلى الباب الشرقي آنذاك.. فأذا أنا برجل من المحافظات يسوق بالجهد حقيبته، ويطرف بالعقد أزراره، يطوي جريدة تحت أبطه.. فقلت: صيد مضبوط هذا طير المحافظات سيحط في شبكتي،

- حياك الله أبا زيد، من أين أقبلت، وأين نزلت، ومتى وافيت؟ هلم إلى البيت.

فقال ابن المحافظات: لست بأبي زيد، ولكني أبو عبّيد، فقلت: نعم، لعن الله الشيطان، وأبعد النسيان، أنسانيك طول العهد، واتصال البعد، فكيف حال أبيك؟ أشاب كعهدي، أم شاب بعدي؟

فقال: لقد نبت الربيع على دمنته، وأرجو أن يصيره الله إلى جنّته، فقلت: إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، ومددت يد البدار، إلي الصدر، أريد تمزيقه، فقبض السوادي على خصري بجمعه. لماذا لم يخبرني أحد من النسيان؟

وقال: نشدتك الله لا مزقته، ثم أجاب.. أصبحنا في مرأى النظر عند الباب فقلت: هلم إلى البيت نأكل طبيخنا من غداء، أو إلى السوق نشترى شواء الكبد الباب أقرب، وطعامه أطيب، فاستقرّته حمة القرم، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع، ثم أتينا شواء يتقاطر شواؤه عرقاً، وتتساقط جوداباته زيتاً، فقلت: أفرز لأبي زيد من هذا الشواء، ثم زن له من تلك الحلواء، وأختر له من تلك



## هوية المكان .. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن .. فضاء السرد في ذاكرة المدينة

### الهوامش

- بداية النص الروائي، مقارنة لآليات تشكل الدلالة : د-أحمد العدوان، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، ٢٠١١ : ١٩ .
- ينظر: الملحمة والرواية، ميخائيل ياخنتين ، ت جمال شحيد، بيروت، الانماء العربي ١٩٨٢، ط١، ص: ٣٩ .
- ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ر.م البيرس، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٧، ص: ٥ .
- قضايا في النقد الأدبي. ك.ك. روثفن، ت: عبد الجبار المطلبي مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩ .
- لسان العرب :ابن منظور ، ج٣ ، مادة مكان ، ينظر ص: ٥١٦ .
- المصطلح السردى (معجم مصطلحات) : جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣م، ص: ٢١٤ .
- بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص: ٧٦ .
- الباب الشرقي «رواية الضحك بلا سبب» : خضير فليح الزبيدي ، دار ومكتبة عدنان، بغداد ، ط١، ٢٠١٣م ، ص: ١٧٧ .
- م، ن ، ص: ٥٠ .
- بنية النص السردى : حميد لحداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٣م .
- خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيران جينيت ، ترجمة ، محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط٢، ١٩٩٧م : ص: ١١٢ .
- الباب الشرقي ، ص: ١٣٤ .
- م ، ن ، ص: ١٧٩ .
- م، ن، ص: ١٨٣ .
- الرواية والمكان : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد، ٥٧، بغداد ، ١٩٨٠م ، ص: ١٧ .
- معجم السرديات ، مجموعة باحثين ، أشرف محمد القاضي، دار محمد على للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م ، ص: ١٨٠ .
- الباب الشرقي ، ص: ٥٥ .
- فن الرواية : كولن ولسن ، ترجمة : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦م .
- ينظر : سرادق الحلم والفجوة : عز الدين جلاوي. منشورات أهل القلم. الجزائر. ط١ ، ٢٠٠٦م . ص: ١٠ .
- الباب الشرقي ، ص: ٥٣-٥٥ .

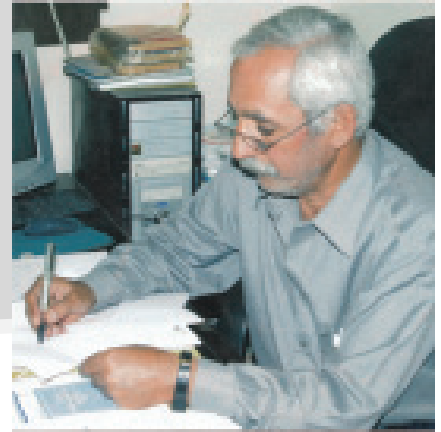
الى مابعد الرواية في تيار ما بعد الحداثة ، يبقى هذا النمط الكتابي الذي تنبأه الزبيدي نمطاً خاصاً به ويمثل أسلوبه المتفرد وبصمته الفنية مهماً جنسنا وتحذتنا عن تأثر هذا النمط الكتابي بحكايات الجاحظ وسخريته أو تأثره بأسلوب المقامات، مايهما هو تشكيلة فنية ذات منحى روائي يحتفل بذاكرة المكان ويحتفي به حد الانبهار.

### المصادر والمراجع

١. الباب الشرقي "رواية الضحك بلا سبب" : خضير فليح الزبيدي ، دار ومكتبة عدنان، بغداد ، ط١، ٢٠١٣م .
٢. بداية النص الروائي، مقارنة لآليات تشكل الدلالة : د-أحمد العدوان، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، ٢٠١١م .
٣. بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م .
٤. بنية النص السردى : حميد لحداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٣م .
٥. تاريخ الرواية الحديثة، ر.م البيرس، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٧م .
٦. خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيران جينيت ، ترجمة ، محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط٢، ١٩٩٧م .
٧. الرواية والمكان : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد، ٥٧، بغداد ، ١٩٨٠م .
٨. سرادق الحلم والفجوة : عز الدين جلاوي. منشورات أهل القلم. الجزائر. ط١ ، ٢٠٠٦م .
٩. فن الرواية : كولن ولسن ، ترجمة : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦م .
١٠. قضايا في النقد الأدبي. ك.ك. روثفن، ت: عبد الجبار المطلبي مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩ .
١١. لسان العرب، للإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م .
١٢. المصطلح السردى (معجم مصطلحات) : جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣م .
١٣. معجم السرديات ، مجموعة باحثين ، أشرف محمد القاضي، دار محمد على للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م .
١٤. الملحمة والرواية، ميخائيل ياخنتين ، ترجمة: جمال شحيد، بيروت، الانماء العربي ، ط١، ١٩٨٢م .

## سردية المكان في (عمكا)

علوان السلمان



السرد الروائي شكل من اشكال الوعي الاجتماعي الذي يبحث عن حرية لا تتحقق الا بمعرفة القوانين الطبيعية والاجتماعية والذاتية.. فيسجل موقفه الفكري المنبعث من روح التمرد لضمان انسانية الانسان ووجوده.. ورواية (عمكا) التي نسجت فصولها التسع انامل مبدعها سعدي المالح واسهمت (ضفاف) في طبعها ونشرها وانتشارها.. بتركيبها الفني الذي تجاوز ذاتيته عبر شبكة من الرؤى والفضاءات المتفتحة على انساق تاريخية ترتبط بمجموعة من الدلالات التجريدية التي تملأ وقائع السرد بمعطيات تسهم في حركة الحدث والبعد البصري لمشهدية المكان والعلاقات التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء السردي الذي يتجاوز ليتسع بنية السرد ويؤثر فيه..

(... كان الليل دامسا يقترب من انتصافه.. وما ان فتح درفة الباب وخطى القس خطوات قليلة في باحة الكنيسة الا وفاجأه النداء المستغيث يصرخ (انقذوني فأنا احترق).. التفت القس حواليه في الظلمة فلم ير احدا.. وفي هذه الاثناء ارتفع الصوت مرة اخرى فجأة من احد القبور القريبة منه يصرخ (انقذوني فأنا احترق).. من دون ان يرى احدا فجمد القس لحظتها في مكانه خائفا مرتعبا.. لكنه سرعان ما رسم اشارة الصليب على وجهه سعيا منه الى تمالك نفسه وهو لا يدري كيف ومض بذهنه ان يلتقط حصة كبيرة من الارض وجدها بالقرب منه ويضعها على القبر المبني بالاسمنت.. في الصباح عندما شخس القس قبر صاحب الصوت تعجب من امره وانتابه قلق كبير.. فأن الراقد فيه رجل معروف في القرية كان انسانا متعلما ومؤمنا.. كيف يصرخ من قبره انه يحترق ويطلب انقاذه.. كانت تلك صدمة مثيرة للعديد من الاسئلة..)

## هوية المكان.. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن .. فضاء السرد في ذاكرة المدينة

ص ١٠ - ص ١١..

فالنص يؤكد انتسابا مكانيا ابتداء من العنوان.. تميز باتساع رقعة موضوعاته وخصوبة مخيلته.. فشكل بعدا مؤثرا في البناء الفني ورمزا دلاليا مفتوح الرؤى يجسد اشكالية الانا والانا الجمعي الآخر.. مع استيعاب للتقابلات والتضادات في بناء سردي متميز بتعدد وحداته دون التخلي عن الزمان السابح بداخلها مع اعتماد الحوار بشقيه الخارجي (الموضوعي) والداخلي (الذاتي) (المنولوجي) ليستبطن نفسيات شخوصه ويعمق الاحاطة بدواخلها ويمنحهم مساحة للروح بمكنوناتهم.. وهذا يعني امتلاك السارد لخزين معرفي صبه في قالب سردي باتكائه على المشهد المفعم بالمشاعر الانسانية ليقدم عوالم تتحرك بوعي متنقل بين الاسطوري الواقعي واليومي والخيالي والذات والذات الآخر..

(في امسيات الصيف يجلس العم الكسيس في المحلة امام احد البيوت تحلق حوله مجموعة من الرجال.. امامه كتاب بالعربية.. فيقرأ لهم منه بترجمة فورية مباشرة الى السرث (السريانية المعاصرة) قصة او رواية وعادة ما تكون من روائع الادب العالمي او العربي.. فانتسل من بين الاطفال الى حلقة الرجال واجلس في مكان خلف العم الكسيس حتى لا يراني ويطردي وتلذذ بسماع قصصه وانا مبهور من قدرته على الترجمة الفورية السريعة.. فكان ينظر في الكتاب المكتوب بالعربية ويقرأ وكأنه مكتوب بالسريالية..

كان العم الكسيس في نهاية عقده الخامس.. بدينا ضخما يرتدي (دشداشة) بيضاء على غير عادة اهل كاوة ويضع الكتاب بتأن في حجره وهو يقص بصوته الجمهوري ملتفتا الى هذا وذاك بعينيه الذكيتين الواسعتين.. معلقا على بعض المواقف او شارحا لها.. يجعل مستمعيه مشغولين اليه وكانهم في الكنيسة فلا يحق لاحد الا هو ان يحرق هذا الصمت فهو الراوي الذي يجب ان يسمع ويطاع وكان

قارنا نهما يعرف عدة لغات..) ص ١٥٠ - ص ١٥١..

فالسارد يتقن بدقة اساليب تقديم المكان والشخصية والتعبير عنهما موظفا طاقاته الفنية وقدراته التعبيرية ومهاراته التشكيلية في خلق صوره وواقعه وتحريك مشاهدته وتجسيد رؤيته.. ومن ثم خلق سرد روائي يحمل عبق المكان بشقيه المغلق والمفتوح (الغرفة/المحلة/السجن/المقهى...) بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصية وافكارها ورؤيتها وعمق الالفة بينها والواقع.. عبر ثنائية ترسم جغرافية المكان الذي هو (اللفظ المتخيل الذي صنعته اللغة لاغراض التخيل الروائي وحاجاته فيصير عنصرا في تطوير السرد وبنائه وطبيعة شخوصه المتفاعلة معه.. فضلا عن اعتماد الميثا سرد الذي تكشف عنه مخطوطات نصية تسبق النص الفعلي الذي تحدده البداية بالحلم.. كمخطوطة (ياقوت الكهنة) للقس يوسف العنكاوي.. ومنها (نستدل



على وجود مدرسة تابعة للكنيسة في القرية منذ قرون تخرج منها قسس وشمامسة وعلمانيون واستقدم لها من كركوك اساتذة متفرغون الى جانب معلمة متفرغة لتدريس البنات منذ اواسط القرن التاسع عشر..) ص ١٤٩..

فالتجربة السردية تكشف عن فعالية تعكس معطى انسانيا وجماليا من خلال النباش في ظلال المكان وعمقه العاكس للذات المتحركة.. الفاعلة في نسيج النص وانساقه.. فضلا عن التعامل مع التاريخ من خلال الصور الذهنية والابتعاد عن المتداول لخلق درجة من التوتر التاريخي بتوظيف كل اشكال التعبير السردية من (ملحمة/اسطورة/النص الشعري الغنائي/الحكاية/المشهدية..).

(في عنكاوا يفلحون الارض ويملكون من فدانات الحقول النضرة والمروج الخضراء قدرا كبيرا من اجود الاراضي في سهل اربل طرا والميجر هاي كان حاكما عسكريا انكليزيا على اربيل في ١٩١٨.. يتحدث عن الحقول باعجاب واستغراب لانه لم يتمحص التاريخ جيدا ليعترف فيه على دور انكي:



## هوية المكان .. الأساليب الروائية في قراءة سرد المدن .. فضاء السرد في ذاكرة المدينة

عندما تأتي لزيارة حقولنا واريافنا  
تجعل الحب يتجمع اكواما واكاداسا  
على السهل المرتفع  
وحين تقترب منها ولو قليلا  
فان الاماكن الاكثر جدبا في البلاد

تتحول الى مراعى مخضوضرة /ص ١٧٠

فالسارد بهاجسه يلعب دورا في خلق الاشياء عبر لغة بعيدة عن التقعر ليؤسس مشروعه باستثمار التواصل بين الواقع والتاريخ مع توظيف تقانات فنية يأتي في مقدمتها الاسترجاع كمعادل موضوعي يؤلف بين واقع ماض وخيال سردي حاضر عبر ذاكرة جمعية..ومكان مزدوج(مغلق/مفتوح)والذي تحتضنه(عمكا)المدينة الاسم الحامل للرواية والمنتج لاحداثها وعنواناتها..وفيها يتحدث السارد العليم بلغة الباحث والمتخصص في السرد التاريخي بتدرج الوعي عبر الصراع..فكانت سيرة مكانية تحتفل بالمكان..الوعاء الذي تتحرك فيه الشخصية..النسيج الجامع ما بين الواقعي والتخييلي..

(العم ابلحد كان الوحيد من بين اخوته ابناء الخواجه سبي يعرف القراءة والكتابة ومن التلاميذ الاوائل الذين درسوا في مدرسة عنكاوا الابتدائية بعد افتتاحها في ١٩٢١ وقد عد من خريجها امتحانا بعد الرابع ابتدائي ليقبلوا في دار المعلمين الاولى التي كانت تخرج المعلمين بعد دراسة سنتين لكنه رسب لانه اخطأ في معرفة عاصمة العراق) ص١٥١..كونه الذاكرة في تجلياتها الفكرية والروحية والجمالية والفنية والمرآة النفسية التي يشغل عليها النص بتقنية فنية ذات مستوى يشار اليه بالبنان..لانه الفضاء الذي يحتضن عناصر السرد(اللغة/الحدث/الشخصية/الحبكة/الزمان..)والمتسع الذي تتم داخله عمليات التخيل والاستذكار والحلم والتذكر..والتي تتفاعل معه فتستجيب له وتتناثر وتؤثر به..

وهذا يعني ان هناك حركة تبادلية تحقق التفاعل بين الذات والموضوع..اضافة الى انه يكشف عن جماليات تدل على جغرافية متحركة تمتلك بعدها التاريخي والزماني.. كونه متنوع الفضاءات..موزع الدلالات يعبر عن حيويته بابعاده السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية والجدلية



المتبادلة مع عناصره الفنية..

وبذلك جسد السارد في (عمكا)المشاعر الخفية..فكانت شهادة جريئة بالتقاطها اللحظة العيانية واعتمادها اللغة الاشارية لتعطي مدلولها بحد ذاتها..عبر تراكمات ذهنية وتاريخية في خلق الفعل الابداعي الذي حقق القدرة في معاشية الواقع وبلورة مفهوم يكشف عن نفسه من خلال رؤية مبصرة للحقل الاجتماعي مع تواصل العالم الداخلي للشخصيات كاشفا عن البعد الدرامي للعلاقة الانسانية وهموم الفرد باعتماد الحوار الموضوعي والذاتي ليزيد من كثافة الموقف..فضلا عن اتكائها على الرمز الذي يهب التجربة حالة من الشمول التي توحد النص وتمنحه صفة الوحدة الموضوعية..



## المتعاليات النصية ( التناص والمناص ) في رواية الجازية والدرأويش



أحمد بقار  
جامعة قاصدي مرباح / ورقلة

مباشرة بعد فراغي من قراءة "الجازية و الدرأويش" لعبد الحميد بن هدوقة " أخذني ما فيها من فسيفساء تناسية ، فقد قدت من نصوص مختلفة (دينية ، تراثية ، شعبية...) ، فاجتذبتني حمية البحث عن التناص "l'intertextualité" والمناص "le paratexte" في هذه الرواية ، وهما إحدى المتعاليات النصية عند "جيرار جينيت" ، ويفترض أن الروائي عاش في الريف و عايش أهله بما فيهم من فسيفساء تقاليد و أخلاق راسخة ، هذا ما جعل الروائي ترسخ في ذهنه أمور كثيرة من التراث ، والذي زادها اتساعا أن هذه الرواية جرت أحداثها في الدشرة (الريف) ، ويطمح هذا الجهد إلى إخراج هذه التناصات و العتبات المتوفرة في هذا العمل .

ملخص الرواية :

إن رواية " الجازية و الدرأويش" تقع في مائتين و اثنين و عشرين صفحة ، وهي رواية لم يقمها ابن هدوقة على أساس العناوين ، و إنما على أساس الزمن و تحديدا : ( الزمن الأول / الزمن الثاني) ، وهكذا راحت الرواية تتداول بين هذين الزمنين ، وكأنما أراد التداخل بينهما ، بحيث لا يكسر أحدهما الآخر ، فهما في حالة حضور فعلي و مستمر . الزمن الأول يتحدث فيه عن وجود الطيب في السجن بآلامه و آماله ، والثاني يعود فيه القهقري ليتكلم فيه عن الدشرة ، وما يقع فيها قبل مقتل الأحمر عند حافة الهاوية .



عبد الحميد بن هدوقه

فالتناص إذن يفترض حضور نص في نص آخر بواسطة (الاستشهاد . السرقة . الإيحاء).

#### ١ / الاستشهاد la cétation :

يمثل الاستشهاد بنية نصية دخيلة على النص تفرض عليه سلطتها ، فهو نص دخيل على نص آخر ؛ لأنه نقل مباشر أو كما يقول جينيت (حضور) فعلي لنص في نص آخر ، فيه يستعين صاحبه بمعينات فضائية (كالمزدوجين و الهامش) ومعينات زمانية (كالنغمة intonation ، و الوقف pouse ) ومجموع العلامات الصوتية المرافقة لعملية التلفظ ، إذ تتميز الاستشهادات (كالآيات و الأحاديث و الأمثال و الأشعار) عن مجموع الكلام بتغير النغمة ، فيتخلّى مستخدمها طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر ليقول ما قاله الآخرون ، يتميز هذا النسق (الشاهد) بالانغلاق النسبي لكي يحافظ على حدوده الشكلية أولا و سلطته الرمزية ثانيا .

#### أ / القرآن الكريم :

استشهد "بن هدوقه" في روايته بأية واحدة ، وجاءت على لسان الطبيب الشاب السجين ، وأجراها بعد أن شابهت حالته تماما ، ولقد وردت بين مزدوجين وبخط محجم : ( لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ) ٤ ، ولقد جاء بها الراوي ليضفي على نصه مسحة دينية . وإذا ذهبنا إلى السرقاته (الاقتراض) سنجد ما لا حصر له من الاقتراضات من

بطلة الرواية الجازية فتاة ابنة شهيد ، قتل أبوها ، وهو رجل مجهول النسب ، ولم يعرف له بلد ، هل هو من الشرق أم من الغرب من يدري ، وأمها ماتت في أثناء وضعها ، فقامت على تربيتها عائشة بنت سيدي منصور ، وهي مجاهدة كجداتها ، و الشيء الملفت للانتباه في الجازية أنها تمتلك جمالا خارقا للمألوف ، كما أنها فتاة غريبة الأطوار لا تستقيم على حال ، وأن شهرتها بلغت الأفاق . فلماذا تنافس على الزواج منها أطراف اختلفت مشاربهم و أماكن تواجدهم وهم :

- الطيب بن الأخضر الجبيلي .

- الشامبيط .

- عايد بن السايح بولمحين .

- الأحمر .

وسنورد حديثا موجزا لكل واحد من هؤلاء الأربعة :

#### ١ / الأخضر الجبيلي :

وهو رجل له هيبة و كلمة مسموعة في دشرة السبعة ، ولقد أراد تزويج الجازية من ابنه الطيب الشاب المثقف ذي الأفكار الأصيلة ، ولقد أبدت هي رغبتها في الزواج منه متحدثة مع أخته حبيبة : " أقبل زوجا ابن عمي الأخضر الجبيلي ، لكنني أخشى عليه من دسائس الآخرين ، كلهم يريدونني لغاية لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج... " ٢

#### ٢ / الشامبيط :

هو رجل مخضرم عمل في عهدين ، أراد تزويجها من ولده الذي يدرس في أمريكا ؛ لأنه يرى في زواجها منه مصلحة لها وللدشرة ، ولكنها كانت ترفض رفضا مبرما .

#### ٣ / عايد بن السايح بولمحين :

شاب مثقف والده صديق حميم للأخضر بن الجبيلي ، عاد هذا الشاب من المهجر (فرنسا) ، وقد نصحه أبوه بالعودة إلى الوطن -منبته- وبالزواج من الجازية فهو عز له و فخار .

#### ٤ / الأحمر :

طالب متطوع يأتي إلى الدشرة مع مجموعة من الطلبة المتطوعين ، وهو شاب جميل المظهر ، أشقر يشبه الصفصاف طولا .

هذه الأطراف المتناقضة يجمع بينها رابط واحد ، وهو

• "الموت يعطي راحة" ١٢ ويضرب في الراحة الأبدية التي يعطيها الموت من متاعب الحياة ومشاقها .

• "كلمة عليها ملك ، وأخرى عليها شيطان" ١٣ ، ويعتقد البدوي أن الكلام البشري معرض للخطأ أو الصواب ، إلا أنه يبرر ذلك بتدخل قوى الغيب .

• "اختلط الحابل بالنابل" ١٤ وضربه ليبين مدى ما وصلت إليه الدشرة من عدم وضوح الرؤية ، وتدافع التيارات الفكرية المختلفة .

• الكلام عن أهل الدشرة : " إذا سئلوا لماذا حاربوا أجابوا : من أجل النيف" ١٥ وتتأصلها من التراث الشعبي "مول النيف إذا سمع لا يفوت ، ومول الحق إفك بين المتخاصمين" ويعرف الجزائري بمحافظته على كرامته وكبريائه ولا يرضى عنهما بديلا .

٢/ السرقة (الاقتراض) plagait : يعرف "جينيت" السرقة plagait بأنها شكل من أشكال التناص الأقل وضوحا ، والأقل تقنيا والتي تعد اقتراضا غير مصرح به ، ولكنها حرفية أيضا ، وهذه الأمثلة من الاقتراض :

• القرآن الكريم :

وهو أكثر الأنواع التي اقترض منها بن هودقة المقطع السردي الروائي المقطع السردي القرآني

"السكان لا يبرمون أمرا وراءه" ٧٠

"برق البرق حتى أضاء كل شيء" ٩٠

"صعق الناس" ٩٢ .

"فيما تأتي وما تذر" ١٢٩ .

"أدارت نظرها في الحاضرين بأسى وولت وجهها نحو الطريق!" .

"لم أترحزح من مكاني كامل العشية" ١٦١ .

"الإنسان كالشجرة تربطها بالأرض عروق ، إذا اجتثت من عروقها ماتت!" ١٦١ .

"وطفقت ينظف ساحة الجامع والجهات المحيطة به" ٢٠١ .

"جاء إليه وقاده إلى إحدى الجفان" ٢٠٥ .

القرآن الكريم ، وهذا يعطينا انطبعا أننا في الدشرة حيث تكثر الكتابات لتعليم القرآن الكريم .

ب/ الأمثال les proverbes :

يعد المثل من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس ، والتي يتناقلها أفراد المجتمع بسهولة كبيرة و عبر الأزمنة المختلفة ، يعرفها أبو هلال العسكري : " هي من أجل الكلام و أنبله و أشرفه و أفضله ، لقلة ألفاظها و كثرة معانيها ، ويسير مؤونتها على المتكلم من كثير

عنايتها وجسيم عائداتها ، ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب ، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب " وفيها يحبس أو يتخلى المتكلم عن صوته ليتخذ صوتا آخر في مقطع ليس له - كما يقول غريماس- "ويبدو رصيد المثل من بين الأنواع الشعبية الأخرى أكبر في الروايات لأن طبيعته مركزة لا تحتاج إلى حيز واسع " ٧ ولكنه يعطي تكتيفا للمعنى ، ولقد " قام المثل الشعبي عند ابن هودقة على الكشف عن أبعاد الشخصيات الشعبية و مواقفها الأخلاقية " . ولقد أورد صاحب الرواية أمثالا شعبية ولكنها بلغة فصيحة ، وأخرى من

التراث العربي القديم ، وفي مايلي الأمثال التي ساقها في روايته :

• "الملح ما يدود" ٨ وساقته الجازية لتعبر عن وفائها للطيب السجين ، و إظهار وفاء المرأة الريفية ، وتتأصلها من التراث العربي "من يصلح الملح إذا الملح فسد " .

• " الشجرة لا تهرب من عروقها" ٩ وساقه تبياننا لارتباط الأخضر الجبالي وزوجته بالدشرة ، وتتأصلها من التراث الشعبي "الشجرة الخارجة من عروقها مذبالة" .

• "ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى" ١٠ وهي قيمة واقعية حملها هذا المثل في الرواية ، ويبين احتكاك الريفي بأرضه

• "السيل يعرف أصحابه" ١١ ويدل أن الطبيعة خيرة لا تعرف الظلم ، وإنما الظلم يتولد من الخرافات و الغيب الذي يسكن رؤوس أهل الدشرة .





"أكل الفطيرة كلها ، رغم أنها لنا معا وتكفيننا و زيادة" ١٢٩.

طاستعاد أنمفاسه ، وفكر أن غضبه ليس في محله "٣١.  
"حب الوطن من الإيمان"

يحيلنا إلى الحديث الثاني في الأربعين النووية (حديث جبريل).

" طعام الواحد يكفي الإثنين ، وطعام الإثنين يكفي الأربعة " "ليس الشديد بالصرعة ، وإنما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب "

على الرغم من أن الملفوظات غير واضحة بالشكل الكافي ، إلا أن المعاني في تحاور مع بعضها البعض .  
• التراث :

كما نجده يقترض من التراث ، ولكن بطريقة الانزياح ؛ أي بتحريف المحتوى عن مدلوله . وللاشارة فإن اسم الجازية في ذاته هو في حالة تناص مع السيرة الهلالية هذه التي أصبحت أرضا خصبة للروائيين المعاصرين ١٧ " إن الجازية في التصوير الشعبي امرأة بديعة الجمال و خارقة الذكاء حسننها لا يوصف ، ونفاذ بصيرتها لا يحد ، ولقد ظلت صورة الجازية الهلالية عالقة في أذهان الناس على الرغم من اندثار السيرة الهلالية عن طريق بقاياها التي تحولت إلى حكايات و أمثال و مجموعة مواقف " ١٨ ومن الانزياحات الأخرى ما جاء في الرواية " دراويشها يهتفون بنايلة و إساف اللذين كتب عليهما المسخ ثم القداسة " ١٩ ، في صدد حديثه عن الأحمر وهو يراقص الجازية أمام حضرة أهل الدشرة ، والحقيقة تقول أن إساف و نائلة بعد اقترافهما فاحشة الزنا في داخل الكعبة المشرفة في أيام الجاهلية ، مسخهما الله ، وكتب عليهما اللعنة ، وليس القداسة .

كما نجد انزياحا آخر لقصة نبوية مشهورة ، قصة "هاجر" و ابنها "إسماعيل" —عليهما السلام- " أن هاجرا عندما عادت إلى إسماعيل لم تجده ، وجدت في مكانه سيارة فخمة بـأربعة أبواب ، يركبها رئيس لشركة متعددة الرؤوس كأفعى الأساطير " ٢٠ والأصل في هذه السيرة أن هاجرا لما رجعت من جبل الصفا وجدت الماء ينبع بين قدمي إسماعيل —ماء زمزم- هذا ويتضح أن ثقافة ابن

"والوكيل والدرأويش يقلبون أيديهم حائرين!" ٢٠٥.

"وللشامبيط بغال وخيل وحمير!" ٢١٢

"الدابة تخرج من تحت السدوم" ٨٨.

(ام أبرموا أمرا فإنا مبرمون) الزخرف ٧٩.

(فإذا برق البصر، وخسف القمر)القيامة ٨،٧.

(ونفخ في الصور فصعق من في السموات والأرض

إلا من شاء الله)الزمر. ٦٨

(لا تبقي ولا تذر،لواحة للبشر عليها تسعة عشر)

المدثر ٢٨، ٢٩.

(وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره)البقرة ١٤.

(فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز)آل

عمران ١٨٥.

(مثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض

ما لها من قرار)إبراهيم ٢٦.

(وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة) الأعراف ٢٢.

(ويعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان

كالجواب وقدور راسيات) سبأ ١٣.

(وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها ، وهي

خاوية على عروشها)الكهف ٤٢.

(والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة)النحل ٨.

(وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض

تكلمهم)النحل ٨٢.

إن أغلب الملفوظات التي اقترضها الروائي من القرآن

الكريم تتماشى وواقع الدشرة ، وإذا ما راحت تماثلها مع

الوقائع القرآنية التي استقاها منها انطبقت عليها ، فما حدث

في الدشرة مثلا ١٦ يشبه هول القيامة (برق البرق ، صعق

الناس ، يقلبون أيديهم ، الدابة...) ، لذلك لم يجد الروائي

صعوبة في الاقتراض من النص القرآني.

• الحديث الشريف:

إلى جانب اقتراضه من النص القرآني هاهو يقترض من

الحديث الشريف .

المقطع السردي الروائي المقطع السردي النبوي

"أقسم عابد لأبيه أن يعود إلى هذه القرية التي ملأ حبها

حياته " ٢٨.

"قل لي : والساعة كيفاش ،أشراطها جاءت" ٨٨.



؛ بحيث يصبح الثاني في حالة حضور وتبعية للأول ، ما ينفك يتبعه في أحواله ، فأول ما يطالعنا في هذه الرواية اسم "الجازية" مما يعطي لهذا الاسم هالة ، في مقابل "الدرأيش" مما يوحي أنها الشخصية المحورية ، وهذا ما أعطى العنوان شحنة إيجابية و دلالة كبيرة ، وهذا التجاور ما بين الاسمين يكشف عن عمق الصراع الذي ستكشف عنه أحداث الرواية ، وعن المكانة التي تحتلها الجازية في وسط هذا الصراع ، فالجازية " تشكل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النص ، ومنه تتوالد معانيه و تتناسل دلالاته " ٢٢ ، فالعنوان في هذه الرواية يعطينا نصف الأحداث برأبي ، فعلى الأقل كشف مبدئياً على أن هناك صراعا ، فهو عنوان قدم لنا وظيفتين بحسب رأي "جينيت" :

- الوظيفة الإيحائية .

- الوظيفة الإغرائية .

فقد أوحى لنا مبدئياً بأحداث الرواية ، ثم أغرانا و زادنا حماسا لمعرفة من تكون الجازية هذه !

ب/ العناوين الداخلية :

قسم "ابن هذوقة" روايته إلى زمنين (الزمن الأول .الزمن الثاني) ، وهكذا راحت الرواية تتبادل هذين الزمنين ، فكأنما أراد التداخل بينهما ، فما ينفك أحدهما يطلب الآخر ، فيبدوان للمتلقي و كأنهما زمن واحد. و الراوي يريد التأكيد أن الماضي يعيش في الحاضر .

• عتبات ليست ذات تمظهر لفظي :

سنقف عند صفحة الغلاف و ألوانها قراءة وصفية ، وسؤالنا : ماذا تقول الصورة ؟ إلى سؤال آخر : لماذا قالت الصورة ما قالتة ؟ (قراءة تأويلية) .

يستوي العنوان في وسط صفحة الغلاف بلون أسود بحجمه الكبير غطى كل ما حوله ، مما يوحي أنه هو الأصل و محور الحديث ، ويجيء من فوقه اسم المؤلف "عبد الحميد بن هذوقة" بخط الرقعة و يرد إلى أسفله نوع العمل الذي نحن بصدد قراءته (رواية) ، وأسفل العمل دار الطبع (المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر) ، أما الصفحة الموالية لصفحة الغلاف فوردت ببيضاء ، وكأن الراوي يقول لنا : أخل ذهناك ، و ادخل معي بدون أي خلفية مسبقة . ثم تليها صفحة هي على شاكلة الغلاف ، و لكنها تخلو

هدوقة التراثية واسعة ، وهذا ما جعلها تتمظهر بشكل كبير تناسبا في هذه الرواية أو في غيرها من رواياته.

المناص في الجازية و الدراويش

لقد تعددت الترجمات لمصطلح (paratexte) المناص ، ولكن "جينيت" يقدمه نوعا من المتعاليات النصية ، ويحيلنا على المعرفة بعلاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان و العناوين الداخلية و المقدمات و الملحقات و التنبيهات و المداخل و التوطئات ، فالمناص إذن يعنى بما يحيط بالنص في حد ذاته ؛ أي أطرافه .

إن للنص الموازي (المناص) قسمين :

أ/ النص المحيط : والذي يتضمن فضاء النص من عنوان و مقدمة و عناوين فرعية ، و عناوين داخلية للفصول ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن أن يشير إليها ، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب (كالصورة المصاحبة للغلاف ، أو كلمة الناشر ، أو المؤلف في الصفحة الأخيرة للغلاف).

ب/ النص الفوقي : تدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب ، فتكون متعلقة به ، ودائرة في فلكه كالاستجواب ، والمراسلات الخاصة ، وكذلك التعليقات و القراءات التي تنصب في هذا المجال (فالمناص = النص المحيط+النص الفوقي)

• بعض المناصات ذات التمظهر اللفظي :

أ/ العنوان :

هو أهم العناصر المشكلة للنص المحيط ، وهو عتبة مهمة نلج من خلالها إلى عالم النص ، كما أنه نص في حد ذاته ، لأنه رسالة يبثها المرسل (الكاتب) ليستقبلها المرسل إليه (القارئ) ، فالعنوان ينتصب رسالة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي في إنتاجيتها الدلالية بما يمنحها نصيتها الذاتية و فرادتها ، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد فضلة لغوية للعمل الأدبي ، ومن هنا سيكون تحليل عنوان عمل ما مختلفا منهجيا عن تحليل عمله ، وقد يكون العنوان "كلمة ، ومركبا وصفيا ، و مركبا إضافيا ، كما يكون جملة فعلية أو اسمية و أيضا قد يكون أكثر من جملة " ٢١ ونحن نقف على عتبات هذه الرواية (عنوانها) انطلاقا ، وهو مفتاح الدخول إليها نتساءل : لماذا هذا الجمع بين الاسمين "الجازية" و "الدرأيش" ؟ فهو عند النحاة عطف

أما عن العتبات فهي لم تخرج عن حدود ما جاء في نص الرواية ؛ فلقد لاحظنا أن الألوان قد طبقت روح شخص الرواية .

### الإحالات :

- ١/ غني عن البيان هنا أن "الجازية" هي رمز للجزائر ، التي تنافس على طلب ودها تيارات إيديولوجية مختلفة ، وكل واحد من الأربعة يمثل تيارا مخالفا للآخر
- ٢/ عبد الحميد بن هدوقة. الجازية و الدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ١٩٨٣. ص ٧٦.
- ٣/ سعيد سلام. التناسل التراثي في الرواية الجزائرية. أطروحة دكتوراه. جامعة الجزائر. ٩٩, ٩٨. ص ١٥١.
- ٤/ سورة البقرة. ٢٨٦.
- ٥/ وأنا لا أقصد السرقة بمعناها النقدي القديم ، وإنما بكونها صورة من صور التناسل.
- ٦/ عبد الحميد بوسماحة. توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. رسالة ماجستير. الجزائر. ٩٢, ٩١. ص ١٠٧.
- ٨/ المرجع نفسه. ص ١٠٨.
- ٩/ الرواية ص ٢٢٠.
- ١٠/ الرواية ص ١٥.
- ١١/ الرواية ص ٨٥.
- ١٢/ الرواية ص ١٤٤.
- ١٣/ الرواية ص ١٩٩.
- ١٤/ الرواية ص ٢٠٤.
- ١٥/ الرواية ص ٩٢.
- ١٦/ الرواية ص ٤٠.
- ١٧/ حدثت أهوال في الدشرة تشبه أهوال القيامة ، بعد أن راقص "الأحمر" "الجازية" و لعقا معا المناجل المحماة (رعد، برق، طوفان، ريح عاتية).
- ١٨/ مثل : نوار اللوز / تغريبة صالح الزوفري للروائي واسيني الأعرج.
- ١٩/ عبد الحميد بورايو. منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. ١٩٩٤. ص ١١٩.
- ٢٠/ الرواية ص ١٢١.
- ٢١/ الرواية ص ١٢٢.
- ٢٢/ محمد فكري الجرار. العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨. ص ٩٣.
- ٢٣/ الطاهر روابنية. الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش. المسألة. مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين. ١٤. ربيع ١٩٩١. ص ١٤.
- ٢٤/ بيوغرافيا الروائي : ولد ابن هدوقة في ٠١ من جانفي ١٩٢٥م ببلدية " المنصورة " القريبة من مدينة "سطيف" ، والتابعة حاليا

من الألوان . أما الصفحة الخلفية للغلاف فهي بيضاء أيضا ، انزوى إلى الجهة اليمنى منها في الأسفل ثمن الكتاب . لقد قامت صفحة الغلاف على أربعة ألوان متداخلة بعضها ببعض في شكل مستطيل ، وهذه الألوان هي : (الأبيض ، الأخضر ، الأسود ، الأصفر الأشقر) ، على أن الشيء الملفت للانتباه أن هذا اللون الأخير قد غطي بحجمه على الألوان الباقية جميعها ، وغني عن البيان أن هذه الألوان تعكس فكر الشخصيات المتصارعة من أجل الظفر بالجازية .

فاللون الأبيض و الأخضر هما وجهان لعملة واحدة و يمثلان الجذور و التراث فهما (الجامع و الصفصاف و الجبل) ، فهما " الأخضر الجبيلي" وولده "الطيب" وكذا "عايد" الذي عاد ليزوب في هذا الوسط بزواجه من "حجلة" بنت "الأخضر" ، فاللون لونا الفردوس و الطهر ، دخل في وسطهما لونان غريبان ؛ فالأصفر ما من شك أنه يمثل "الأحمر" ، فكما جاء في وصفه من إحدى بنات الدشرة : إنه أشقر يشبه الصفصاف طولا ، وكما قلت آنفا أن هذا اللون كان مسيطرا ، كما سيطر "الأحمر" على أحداث الرواية ، فلقد صنع أحداثا ، و أبدى مواقف قلبت حياة الدشرة رأسا على عقب ، ويكفي أن حضوره دائم ، إن في الزمن الأول أو الزمن الثاني ، وكأن الراوي جعل منه وصيا على أحداث الرواية كلها .

أما اللون المتبقي (الأسود) فيمثل الدراويش هذا الصوت الذي تعيش فيه الجازية ، الذي يحب العيش في تخلف و رجعية مقبنة ، إنه يعني التوقع على النفس وعدم التجديد ، باختصار (الظلامية) .

وختاماً نسلم بداهة أن "ابن هدوقة" ٢٣ عاش في الريف ويدرك ذلك حتى من لا يعرف بيوغرافيا الروائي ، استطاع في "الجازية و الدراويش" أن يستنطق التراث بسهولة كبيرة ، حتى كأنني به يسيل مع قلمه بعدم قصدية ، وهذا ما تمثل في الاقتراض لإحساس الروائي أنه ملكه ، في حين ظهر الاستشهاد عنده بشكل باهت جدا ، والاستشهاد كما أشرنا سلفا ؛ نص يفرض سلطته على نص آخر ، فيسكت صوت الراوي ليتكلم الآخرون ، أما الاقتراض فهو بخلافه ؛ بحيث يزوب الشاهد فلا تدري أهو من قول الروائي أم من منقوله .

### المصادر والمراجع :

- ١/ عبد الحميد بن هدوقة. الجازية و الدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ١٩٨٣.
- ٢/ سعيد سلام. التناص التراثي في الرواية الجزائرية. أطروحة دكتوراه. جامعة الجزائر. ٩٩, ٩٨.
- ٣/ عبد الحميد بوسماحة. توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. رسالة ماجستير. جامعة الجزائر. ٩٢, ٩١.
- ٤/ عبد الحميد بوراوي. منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ١٩٩٤.
- ٥/ محمد فكري الجرار. العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨.
- ٦/ الطاهر رواينية. مجلة المسألة. ع. ١. ربيع ١٩٩١.

لولاية " برج بوعرييج " ، درس بالمعهد الكتاني "بقسنطينة" ١٩٣٧م. ودرس به بعد عودته من جامع الزيتونة بتونس ، تعلم الفرنسية ببلديته ثم بفرنسا ١٩٤٦, ١٩٤٩ ، حيث حاز على شهادة الإخراج الإذاعي ، وشهادة في صناعة المواد البلاستيكية ، ثم التحق بـ "جبهة التحرير الوطني" بتونس ١٩٥٧ م وعمل في صفوفها في ميدان الإعلام و الصحافة .

بدأ الكتابة مبكرا حوالي ١٩٥١ ، وله كتابات عديدة بعضها صدر ، وبعضها ما يزال ينتظر الطبع ، ولقد صدرت له خمس روايات حتى الآن (بان الصبح ، ربح الجنوب ، نهاية الأمس ، الجازية والدراويش ، غدا يوم جديد ) .

وفي عهد الاستقلال اشتغل مديرا للإذاعة الوطنية ، وتقلد مناصب عدة في ميادين الإعلام و الثقافة و الأدب ، حتى وافته المنية بداء سرطان الكبد بمدينة الجزائر في ٢٠ من أكتوبر ١٩٩٦ م .







## التاريخ وتعدد مستويات الخطاب السردى في روايات ما بعد الحداثة

أمجد نجم الزبيدي

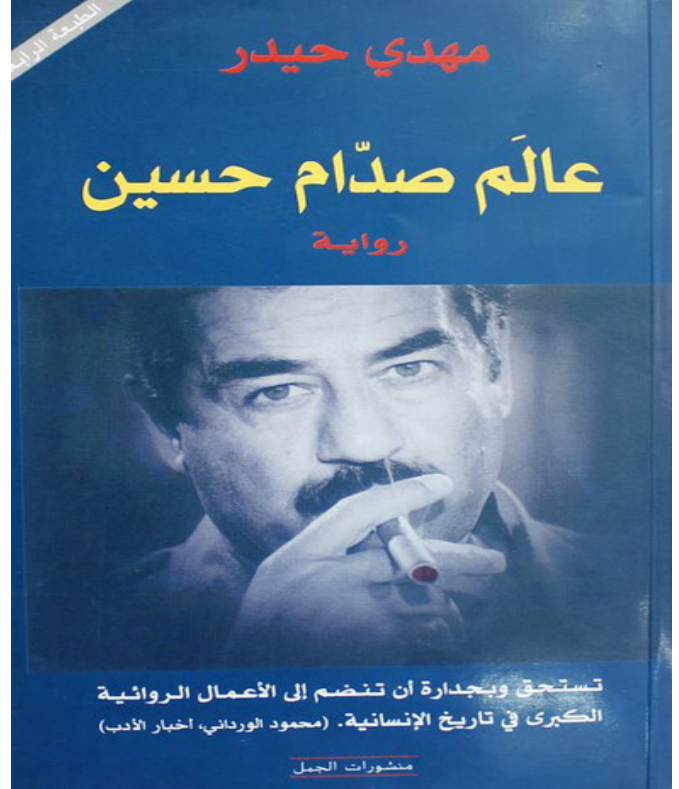
كان التاريخ دوماً معينا مهما للرواية، حتى ان اهم الروايات العالمية التي عدة "عدت" نقطة مضيئة في تاريخها؛ هي روايات تاريخية كملحمة الكاتب الروسي تولستوي (الحرب والسلام)، او روايات والتر سكوت او الكسندر دوما، واكتنف هذه العلاقة الكثير من الالتباس، وذلك للتداخل الكبير بينهما، حيث قدموا تلك النيم التاريخية باعتبارها روايات تهدف الى خلق عالم متخيل مستند على التاريخ، وخضع ذلك النقل الى الاشتراطات الفنية للرواية، وبناءها الشكلي، واهم خواصها من حيث تقديم الشخصية وبناء الحدث، والبناء السردى، ف (كلما جرى الحديث عن "الرواية التاريخية" وقع التفريق بين التاريخ الذي هو "خطاب نفعي يسعى الى الكشف عن القوانين المتحركة في تتابع الوقائع"، والرواية التي هي "خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الانشائية على الوظيفة المرجعية")<sup>١</sup>، لذلك فهي رواية لكنها تتبنى التاريخ ثيمة قصصية، في بناء الاحداث وتقديم الشخصيات والامكنة، كما في روايات امين معلوف مثلاً وخاصة (سمرقند) و (ليون الافريقي) وغيرها، اذ قدمت الاولى مرحلة من التاريخ الاسلامي عاصرها الشاعر عمر الخيام، وسردت اهم الاحداث التي رافقت تنقله بين مدن الشرق وممالكها، وكيف كتب مخطوطة الرباعيات، وانتقالها من شخص الى اخر، بأسلوب روائي جميل ولغة تنسيك ان ما تتعامل معه هو تاريخ، لذلك فقد فتحت هذه الاسلوبية المجال الى تقديم افتراضات خاصة بالرواية عن ضياع النسخة الاصلية للرباعيات مثلاً، وكيف ربطها بغرق السفينة تايترك.



خيالي ان تظهر، لذلك فهي تظمر تحت انساق بناء التاريخ وتصوراتنا السياقية له.

وهناك ايضا من الروايات من تخلق عدة مستويات للخطاب السردي، ويكون التاريخ احد تلك المستويات، ولكنه خطاب ثانوي مغلق، يسعى فيه الروائي الى مد روايته بفضاءات موازية؛ تعضد وتدفع بها وبثيمتها، والانغلاق هنا يعني عدم التنافذ بين الرواية كخطاب سردي والتاريخ.

فاللعمل الروائي قدرة على تكوين منظومة خطابية، تتوزع بين عدة مستويات دلالية، مستوى رئيسي يدخل المنظومة السردية ويشترك معها في بناء النص، ومستويات أخرى ثانوية تعتمد الى تعضيد النص السردي ومده بمرجعيات تعطيه مساحة أوسع من التعالق النصوسي، ربما تظهر كخطوط غير مترابطة، وتحتاج الى قارئ متمرس يربط بينها، لتفعيل مدى القراءة وفتح فضاءات تساعد على تنمية فعل السرد، وتنتمي هذه المستويات الى بنى مستقلة، أي بمعنى غير خاضعة للتركيبة البنائية للحكاية والخطاب السردي، وانما جاءت "جاءت" محملة بتضمينات معرفية ودلالية، تساعد النص الروائي على ان ينمو وتتشعب مداخلة القرائية، لذلك تحتاج تلك البنى -وهي التي تبدو هامشية عن فعل السرد- الى التمعن في الدلالات والعلامات التي تطرحها وربطها بالسياق العام والايقاع الذي تسير فيه الثيمة الرئيسية، وهذه المستويات للخطاب السردي والتي تظهر لنا وكأنها منفصلة عن بعضها، هي بالحقيقة تمتد خيوطا من تحت الخطاب السطحي للنص، شابكة الكثير من الأواصر الدلالية التي تدفع بالنص الروائي صوب الثيمة الرئيسية، وهذه الأواصر او الخيوط هي عبارة عن إشارات موزعة بين هذه المستويات المتقابلة، ولكن هذا لا يعني إن هذه الإشارات او العلامات متطابقة تطابقا تاما، أي إن (أ) يتطابق مع (أ)، و(ب) تتطابق مع (ب)، وانما يحتاج هذا الامر الى معرفة الآلية البنائية التي قام عليها النص الروائي، والمدى الذي يتحرك فيه كل مستوى من مستويات الخطاب، حتى يمكن الإمساك بتلك الإشارات المبنوثة على جانبي طريق النص، والتي تشكل معالمه الدالة، حيث تبني الحكاية على وفق بناء سردي متراكم، يسير وسط الطريق بكل ثقة، ليؤثث ذلك الطريق/ النص



اعتقد ان الرواية التاريخية تسمية غير دقيقة لهذا الاسلوب الروائي، لانها لا تنقص نقل التاريخ او تحاول ان تكون بديلا عنه، وانما هدفها الاول هو خلق رواية متخيلة منسوجة من شخوص واحداث تاريخية، وهذا لا يكفي لان نعتبر ماتفعله الرواية هو تاريخ، لان التاريخ كعلم خاضع لمناهج علمية وادوات تعتمد المنطق التاريخي.

كانت الروايات التقليدية ومنذ نشوء هذا الفن تعبير عن بيئة ما، تعيش فيها بعض الشخصيات والتي تتعرض الى بعض المشاكل والصراعات تمثل ثيمة الرواية، حتى انها تحاول ان تقنعك بانها قصة حقيقية قد وقعت لاناس بعينهم في زمن ما، اذ ان ذات الكاتب تنصهر في المتن الروائي، موقعة القارئ بالتباس ومثيرة التساؤل لديه عن مدى كون هذه الرواية هي سيرة ذاتية لمؤلفها او لاناس ما قريبين منه، وذلك لان الرواية كما هي التوجهات النقدية في ذلك الزمن واقعة تحت هيمنة المناهج السياقية، لذلك نرى بان القراء يحاولون ان يسقطوا احداث الرواية على المؤلف او الواقع او التاريخ، لان الفسحة مابين الرواية والتاريخ فسحة جدا ضيقة لا تسمح للرواية كفن سردي

"الصدق". فالصدق الفني ينبغي الا يجور على الصدق التاريخي(٣)، وفي هذا الرأي نلمس وجهة النظر التي تضع الرواية والتاريخ في كفة واحدة، وعلى الرواية ان تتنازل عن شرطها الفني من اجل الصدق التاريخي، وربما ابرز الروايات التي ظهرت عليها مظاهر الرواية التاريخية هي روايات جورجى زيدان (فتاة غسان، ارمانوس المصرية، احمد بن طولون وغيرها).

ومن الروايات الحديثة التي توهنا للوهلة الاولى بانها رواية تاريخية هي رواية (عالم صدام حسين) ٤ لمهدي حيدر، حيث اعتمدت على الاحداث التاريخية في بناء احداثها وحبكتها الروائية، ولم تخرج عن هذا النسق الا في حالات قليلة لم تمثل شيئا مهماً، اذ اعتمدت على وقائع تاريخية معروفة مر بها العراق عبر تاريخه الحديث، واهم نقطة حاولت بها الرواية ان تخرجنا من الصيغة التقليدية هي ان المؤلف ومنذ البداية حاول ان يشككنا بشخصيته ككاتب وروائي وشخصية فعلية داخل الرواية، ومع ان القراءة بقيت ترواح بين هذه المديات الثلاثة وفضاءاتها المتداخلة مع تلقينا للاحداث وفي هذا محاولة لكسر ايهام الرواية، وكشف اوراقها كلعبة كتابية، وفي هذا تقترب الرواية من اسلوب (ماوراء الرواية) ولكنها مع ذلك كانت خاضعة للتصورات التاريخية وسياقاتها، وبالحقيقة انا اميل الى اخراج هذه الرواية من خانة الرواية التاريخية، ولكنها ضمن ما فحصته من روايات عراقية حديثة كانت اقرب الروايات لهذا الاسلوب، مع حفظ الفارق الكبير بينها وبين الرواية التقليدية، وذلك مرده حسب اعتقادي الى التطور في فن الرواية وتقدم اساليبها.

حيث تبني رواية (عالم صدام حسين) على رسم تاريخ حافل بالاحداث السياسية والتاريخية في العراق، وهي فترة نشوء الشخصية الدموية للدكتاتور، واهم الاحداث التي غدت هذه الشخصية والتي لم تخرج عن اطارها التاريخي الذي اختطته منذ البداية، لذلك فقراءة هذه الرواية وتحليلها يضعنا في مسارين او مستويين لخطاب الرواية الاول هو الرواية- التاريخ، الثاني التاريخ - الرواية.

**اولاً: الرواية - التاريخ**

يظهر هذا المستوى منذ الصفحات الاولى في الرواية،

بمستويات الخطاب التي تعكس ذلك "حذف" التراكم في بنية الحكاية، فالمعنى (يبني انطلاقةً من جميع للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة) ٢.

لذلك فهذه المستويات الثانوية والتي تتعزز على بناها المستقلة كعلامات واشارات، تفقد دائماً الى خارج النص مكتفية بنفسها ومؤطرة ببنيها المعرفية، لتتعامل مع بنى النص الاخرى وفق ذلك الانغلاق، أي لا تفتح بناها المشكلة لها لتشتبك مع حركة النص داخل حدودها كعلامة، وانما تساير وتصاحب حركة تكون الفعل السردي كحركة ثانوية مستقلة.

\* \* \*

الروايات الحديثة رغم انها تنمهي مع التاريخ وتشتبك معه؛ لكنها تترك فسحة تصطبغ بالخيال الروائي، تخلق نوعاً من المفارقة بين جسد التاريخ والبناء الروائي، حتى ان ذلك التماهي بدل ان يعمق اتصال الرواية به نراه يزيد الشق بينهما ويكسر تلك العقدية السياقية التي بنتها الروايات التقليدية، من خلال التشكيك بالبناء السردي ان كان بناء تاريخياً او سيرياً او حتى واقعياً، وذلك بكشف لعبة الكتابة والياتها بما يعرف بماوراء الرواية (metafiction)، وايضاً الاهتمام بهوامش المتن/ النص او ما تعرف بالعتبات النصية، كما تحاول الرواية المعاصرة رواية مابعد الحادثة ان تكسر البنية التاريخية التي بنيت عليها ما عرف سابقاً بالرواية التاريخية، وبناء تاريخ افتراضي من خلال اعادة تحريك احداثه.

فالعلاقة التي يجترحها الروائي مع التاريخ تأخذ عدة مظاهر؛ احدها الاسلوب التقليدي الذي تحدثنا عنه سابقاً، وهو ما يعرف ب(الرواية التاريخية)، والتي يشتبك فيها الخطاب السردي مع الخطاب التاريخي، ويتحد المبنى الحكائي، متنازلاً عن الكثير من اشتراطاته باعتباره جنس تخيلي (fictional)، حيث ان هناك الكثير من الطروحات النقدية التي تنتمي الى المناهج السياقية تدعو الى عدم المساس بالتاريخ، وان على (الفنان ان لايلوي عنق الحقيقة التاريخية في سبيل الابداع الفني، فإن ذلك يعد تزييفاً للتاريخ؛ وينأى بالأثر الفني عن خاصية اولية وهي

لم تبنى الرواية على سياق زمني افقي كما هو في الروايات التاريخية، وانما لعب التقديم والتأخير والفلاش باك دوراً في بناء الخطاب السردى، فقد ابتدأت الرواية من النقطة التي انتهت عندها، وهذه الطريقة تشبه عملية المونتاج السينمائي، حيث نرى هنا من خلال هذا المشهد كيف تنتقل الرواية بالزمن من حاضرها الى ماضي الشخصية باسلوب الاسترجاع (الرئيس صدام حسين رئيس الوزراء...) منذ عام ١٩٧٩، احس بارتجاج المكتب تحت ذراعة وراسه، اراد ان يفتح عينيه (سمع ايضا قرعاً على الباب) لكنه كان يعيش مرة اخرى (ومن دون ان ينجح في الخروج من ذلك الفخ) زمنا قديماً: ذلك الزمن البعيد الذي سبق خروجه الثاني من بيت امه في قرية شويش الى بيت خاله خير الله في تكريت)٨.

\* \* \* \*

ان كانت الروايات الحديثة او التي تسمى روايات مابعد الحداثة، قد تجاوزت هذه النمط من العلاقات البنائية لمستويات الخطاب السردى؛ بان تداخلت تلك المستويات واندمجت مركزية السرد، اي بمعنى ان تلك المعارف الموظفة داخل الرواية والتي تسير بكل حياديتها داخل النص، اشتبكت مع النص حيث اصبحت تقدم من خلال وجهة نظر النص، او الانعكاس الذاتي للمؤلف، والذي يعيد تحبيكه في ما يعرف بـ ( ما وراء السرد التاريخي Historiographic Metafiction)، والذي استخدمته لأول مرة (ليندا هيتشيون) في كتابها المعروف (شعرية مابعد الحداثة)، والذي يتعامل مع التاريخ باعتباره خطاباً متداخلاً مع الرواية، وليس شكلاً منفصلاً عنها، وهو عكس ما طرحناه سابقاً عن ما يعرف بالرواية التاريخية او التاريخ كمستوى ثانوي في الرواية، والتي ركزت على المستويات المعرفية الموظفة داخلها، والتي يكون التاريخ من ضمنها، بصورتها المستقلة المنغلقة على بنيتها الوظيفية، ويتعامل معها النص بهذه الحيادية ولكنه يقيم معها الأواصر والعلاقات المضمرة، من خلال وسيط آخر هو مستوى آخر للخطاب وهو وسيط معرفي أيضاً، يستعين بكليهما الراوي داخل الرواية او الروائي بان يجعلهما اداتين لإعادة صوغ الاحداث وبنائها الدلالية، وفق الإشارات الموزعة في هذه المستويات وهي ربما

حيث وضع الكاتب عتبة نصية مثلت استهلالاً للرواية (هذه الرواية ليست نصاً تاريخياً بل هي عمل من نسج الخيال يستغل الواقع لبناء عالم خيالي مواز للعالم الواقعي، يتطابق معه احياناً ويختلف في احيان اخرى، فتعطي شخصيات معروفة مصائر مختلفة عن الواقع التاريخي بحسب ما تقتضيه الحاجة الفنية. كما يحوي هذا الكتاب اقتباسات عربية واجنبية من اعمال ادباء ومؤرخين وصحافيين وسياسيين وشعراء)٥، وكذلك من خلال اسم المؤلف والذي اقحم داخل الرواية كشخصية مشاركة بالفعل التاريخي، مما خلق ارباكاً كبيراً في تلقينا لها والتي تتخلق في مستويين؛ الاول كون هذه الشخصية تاريخية فعلاً وهو شاهد فعلي على وقوع هذه الاحداث، والثاني هو تداخل مقصود اراد به المؤلف ان يزعزع ثقتنا بما نقرأ وان هذه الاحداث هي جزء من اللعبة الاختلاقية التي تمارسها الرواية (ولدت بعد اقل من سنة على وفاة أخ طفل. اهلي اعطوني هويته كنت قبل ذلك ادعى مهدي ثم صرت احمل اسم اخي الميت ايضا)٦.

### ثانياً: التاريخ- الرواية

وهذا المستوى يغلب على باقي اجزاء الرواية، مبتدئاً بالصفحة الاولى بعد الاستهلال والتي يبدأها بذكر تاريخ ما لاحداث الرواية (بدأ الهجوم عند الثانية فجراً بتوقيت بغداد يوم الخميس ١٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١)٧، وتستمر الرواية بنقل احداث تاريخية حقيقية موثقة، التي تناولت تلك المرحلة ومنها بعض الاحداث المهمة مثل حادثة ضرب موكب الزعيم عبد الكريم قاسم، وايضا الاحداث الدامية التي قام بها ما يعرف بالحرس القومي، وكذلك انقلاب عام ١٩٦٤ الى اخره من احداث، وقد تخللت هذه الاحداث التاريخية بعض الفواصل التي مولت ببعض الاحداث الساندة لهذه الاحداث الكبيرة، وهي احداث افتراضية وان تمتعت بنوع من المعقولية او الاقتراب من الفعل الواقعي المنطقي الذي يساير الاحداث وطبائع الشخصيات، كالحوارات الداخلية وايضا حوارات صدام مع بعض من قادة البعث كالبيكر وناظم كزار وغيرهم، وهذه الحوارات وبعض الاحداث التفصيلية هي احداث افتراضية تعزز الفعل الروائي، والذي يلغي الحاجز الهش بين التاريخ والرواية.



تعضد وجهة النظر القائلة بأن المعارف جميعها مصدرها واحد.

يرفض الدكتور عبد الله ابراهيم مصطلح الرواية التاريخية، وينصح باستخدام مصطلح (التخيل التاريخي) بدلا عنه، لأنه أدق، فهو (المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، واصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، انما يستوحيا بوصفها ركائز مفسرة لاحدائه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما) ٩، حيث ينقطع التاريخ عن كونه نوعاً معرفياً، ليدخل في خضم اللعبة السردية، حيث ان التاريخ الذي يرويه (مرتضى كزار) في روايته (السيد اصغر اكبر) ١٠ لا يمكن عده باي حال من الأحوال تاريخاً محكوماً بأسس علمية عن مدينة النجف، ولكنه يقدم لنا تصورا ذاتياً عن ذلك التاريخ، من خلال اشتراكه اي التاريخ مع النص الروائي، ليكون سرداً روائياً يتوافق مع مصطلح عبد الله ابراهيم والذي يصفه بأنه مجموعة (نصوص اعيد حبك موادها التاريخية، فأمتثلت لشروط الخطاب الادبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثم اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها الى مادة سردية) ١١، وايضا من ناحية اخرى يقارب مصطلح ما وراء القص التاريخي، والذي يظهر فيه الانعكاس الذاتي لشخصية المؤلف في بناء تلك الاحداث، وافترض مدياتها التاريخية، فشخصية (السيد اصغر اكبر) او العوانس (معينة ومنظمة وواحدية) تبدو لنا انها شخصيات تاريخية، لانها مندمجة بسياقها التاريخي الذي بنته الرواية، وايضا من خلال المواصفات التي بنى الروائي بها تلك الشخصيات، وسلوكها ودورها الذي لعبته داخل الرواية (نحن، معينة ومنظمة وواحدية بنات السيد خنصر علي، وحفيدات السيد اصغر اكبر، الذي تشير مشجرات نسب العائلة بأنه مدفون هنا في هذا السرداب، تحت بيتنا القديم، الذي يسميه الناس بيت الشرايك، وهو حوش مبني من الباطون، تعلوه قبتان صغيرتان... الخ) ١٢، وايضا أسمائها المحاكية لما كان

موجوداً في مدينة النجف في ذلك الوقت (السيد اصغر اكبر، خنصر علي، معينة، نظمة، واحدة، الدكتور شنيار، حسن علي باكوبكي... الخ)، إذ ان (الطريقة التي يكشف بها الروائي عن نيته في تقديم الشخصية باعتبارها فرداً محدداً من خلال تسميتها بذات الطريقة التي تتم بها تسمية الافراد المحددين في الحياة العادية) ١٣، ولكنهم يخرجون عن البنية التاريخية التي تسير الى جانب تلك السياقات كأحد مستويات الخطاب، وانه مستوى معرفي موظف داخل النص لأغراض دلالية، لكنه ينسلخ من تلك المعرفية الموضوعية ويشترك مع النص، ليعيد إنتاجه من جديد، من خلال البنية التخيلية التي تحكم هذا الجنس وهو الرواية، بيد انه يبقى يطوف حول النص، كوجود افتراضي ويوزع علاماته، لكنه ينفصل عن تلك العلامات ويخرق انغلاقه، عندما يتساق كلاً المتنيين في سياق بنائي واحد مقنع، لان اي اختلال في إيقاعية التحريك؛ ستفتح المجال له ان يخرق النص، ويجعل بسقوطه في هوة الانسياق وراء ذلك الاصل التاريخي المفترض.

(ما وراء السرد التاريخي (Historiographic Metafiction) غالباً ما يشير الى هذه الحقيقة باستخدامه أعراف النص الموازي (paratextual) للتاريخ المدون، لتقويض سلطة وموضوعية المصادر والتفسيرات التاريخية) ١٤، وهذا الكلام يقصد به الهوامش والملاحق والاشارات والتي تسمى في الرواية بالعتببات النصية، التي يضعها الكاتب لشرح بعض المواقف او التعريف ببعض الشخصيات والأماكن التاريخية، والتي اعتمدتها رواية ما وراء السرد التاريخي لتقارب الكتابات التاريخية او لتضعها في سياقها التاريخي الذي يوحي به الخطاب السردى، وقد استخدم مرتضى كزار النص الموازي، مرة واحدة في روايته عندما وضع خارطة لمدينة النجف القديمة في بداية الرواية والتي تصنف كنص موازي، تلعب دورين الاول مرتبط بالرواية باعتبار ان الخارطة هنا تقدم للقارئ تأثيثاً مكانياً للمدينة التي تدور فيها الاحداث، بالاضافة للمركزية التي تحتلها داخل الرواية، لذلك فان ما وراء السرد التاريخي يشككنا بموضوعية هذه الخارطة، عندما تدخل اللعبة التخيلية لذلك تفقد سلطتها كوثيقة تاريخية لتصبح



- ١٣- نشوء الرواية- ايان واط- ت: ثائر ديب- دار شرقيات ط١ القاهرة ١٩٩٧ ص٢١
- ١٤- Linda Hutcheon, Apoetices of) ١٢٣ p postmodernism : History, Theory, Fiction. (New ١٩٨٨, Yor: Routledge
- ١٥- ينظر: دليل الناقد الادبي- د. ميجان الرويلي، د. سعد اليازعي. المركز الثقافي العربي- ط٣ المغرب ٣٠٠٣ ص١٢٣-١٢٤
- ١٦- جماليات ما وراء القص- دراسات في رواية مابعد الحداثة- مجموعة مؤلفين- ت: أماني أبو رحمة - دار نينوى- دمشق ٢٠١٠ ص٩٤-٩٥
- ١٧- التخيل التاريخي ص٧



وثيقة روائية هي جزء من لعبة التخيل التي يصطنعها الخطاب الروائي.

\* \* \*

يمكننا عد العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة ملتبسة، وان كانت تجمعهما خيوط خفية وقد اثبت بعض الدراسات ان هناك علاقة تمايز مابين الطرفين، وان التاريخ يأخذ صفته من خلال تميزه عن الرواية، اذا ان الرواية هي التي تعطي التاريخ اساس تميزه، اذ تصبح الرواية هي سبب معرفة التاريخ، وسبب المعرفة سابق لنتيجة معرفتها١. فالرواية والتاريخ كلاهما (بناءات وتراكيب بشرية، وفي الحقيقة اوهام بشرية لازمة)١٦، بتعبير ليندا هتشيون، وهذا يضعنا امام حقيقة يجب علينا مواجهتها اثناء تلقينا للروايات، وهي اننا نتعامل مع عالم مبني على مجموعة من الاوهام والتخيلات، باعتبارها صنعة بشرية، وان كانت تعتمد على احداث ووقائع حقيقية ف(التاريخ والسرد يتقاطعان في اكثر من علاقة وهذا التقاطع يجهز على الثنائية القائلة باختلافهما الكلي، فقوة التاريخ وقوة السرد تجدان المعنى المشترك لهما في " اعادة تصوير الزمان" اي "الاحالة المتقاطعة" للتاريخ والسرد)١٧.

### الهوامش

- ١- التخيل التاريخي- السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية- د. عبد الله ابراهيم- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ بيروت ٢٠١١ ص٩
- ٢- ٦ نزعات في غاية السرد - أمبرتو ايكو- ت: سعيد بنكراد- المركز الثقافي العربي ط١ بيروت ٢٠٠٥ ص١٢
- ٣- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث- د. قاسم عبده قاسم، د. ابراهيم احمد الهواري- دار المعارف- مصر ١٩٧٩ ص٨
- ٤- عالم صدام حسين - مهدي حيدر - منشورات الجمل- ط٤ المانيا ٢٠٠٧
- ٥- ن.م ص٥
- ٦- ن.م ص٢١٦
- ٧- ن.م ص٧
- ٨- ن.م ص٨
- ٩- التخيل التاريخي- د. عبد الله ابراهيم ص٥
- ١٠- السيد اصغر اكبر - مرتضى كزار- التنوير - بيروت ٢٠١٢
- ١١- التخيل التاريخي ص٦
- ١٢- السيد اصغر اكبر ص١٣



## تشكلات المرجع في الرواية العراقية المعاصرة رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر مصداقاً

نقد  
عبد علي حسن

١. احتلت العلاقة بين الفن والواقع منطقة المركز في الجهد المعرفي البشري منذ أفلاطون، حتى أصبح بالإمكان القول بأن من الأسباب الرئيسية للاختلاف بين الاتجاهات والمذاهب النقدية منها والإبداعية هو زاوية النظر إلى هذه العلاقة وما يمكن أن يكون أثر للواقع في المنجز الأدبي وكيفية التعامل مع الواقع المعاش بما يكفل الصلة به من جانب واستقلالية ذلك المنجز باعتباره أثراً إبداعياً له قوانينه الخاصة من جانب آخر، إذ إن الإحالة على هذا الواقع المعاش تمنح المتلقي فرصة منحه- الواقع- قيمة مضافة جديدة من خلال الكشف عن القوانين الداخلية المحركة لذلك الواقع.

١-٢. تشير السطور السالفة إلى أن منطقة اشتغال بحثنا ستكون الكشف عن تشكلات الواقع بعده مرجعاً معاشاً بالأدب وبالرواية تحديداً. وبغية الوقوف على المنهج الذي سيشغل عليه البحث لا بدّ أولاً من استعراض لوجهات النظر المجاورة لمنهج البحث، إذ ليس بالإمكان استعراض كافة وجهات النظر حول هذه القضية المركزية في النظرية المعرفية في هذا المكان، فقد أشار أفلاطون في (محاورة الشرائع) إلى (أن الفن يحاكي واقع، لكن عليه أن يختار ما يحاكيه وأن يتمسك بما هو صحيح وعادل وجميل ومستقيم) (١). وبقدر تعلق الأمر بالمحاكاة فقد ذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) بأن (الفن محاكاة للواقع بغرض كشف وترسيخ القوانين الخفية التي تحكم الواقع) (٢). وقد ظلت هذه النظرية الأرسطية مهيمنة على الجهد المعرفي النقدي لقرون عديدة على الرغم من ظهور تيارات فلسفية أخرى لم تخرج عن جوهر فلسفة أرسطو بهذا الخصوص، فكلها ركزت على دور الإنسان التأملي في استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود

باستقلاليتها عن المرجع التاريخي إلى ما هو خارجه، على اعتبار أن المرجع هو ما يحيل عليه النص الروائي من كائنات كالشخصيات والأمكنة، إلا أن الروائي يعيد إنتاج هذه الكائنات والشخصيات والأمكنة وفق معتقده ورؤاه المتخيلة حتى ليغدو ذلك المرجع هو ليس كما هو في حركة الواقع، وإنما يوهم به أو يحيل عليه.

١-٣. شهدت الأعوام التي أعقبت التحول في البنية الاجتماعية العراقية في نيسان ٢٠٠٣ صدور العديد من الروايات من دور نشر عربية ومحلية، ويمكن للمتابع للمشهد السردي العراقي ملاحظة أن هذه الروايات قد سارت وفق اتجاهين:

الأول: يذعن للواقع- لغة ووقائع- وفق أسلوب حكاوي تقليدي لم يخرج عن دائرة أرخنة المجريات القائمة في الواقع، فاللغة في هذه الروايات لم تتعدّ المستوى النفعي - التوصلي- وظلت مكرّسة للمشابهة بين واقع النص والواقع الحقيقي (المعاش) معتقدة أن مجريات الواقع العراقي سواء كان قبل ٢٠٠٣ أو بعدها يعدّ غرائباً ومتضمناً لمجريات تحصل في المتخيل العجائبي، إلا أنها تخلو من الكثير من توصيفات الكتابة الروائية وابتعادها عن ما هو متحقق في المنجز السردي من تقنيات وآليات مستحدثة في الرواية الجديدة.

الثاني: يعيد إنتاج الوقائع الحياتية والأحداث وفق متخيل سردي مانح اللغة بعدها الانزياحي ومستواها الفني، ومتبعا لآليات قص ما بعد الحداثة (خرق التتابع الزمني (الكرونولوجي)، استخدام المناصات (النصوص المجاورة للنص الروائي كالوثائق واليوميات)، تعددية الأصوات (البوليفونية)، تدخّل الروائي على صعيد الكشف عن آليات كتابة الرواية (ميتاسرد))، وسواها من الآليات السردية لوضع النص في جدالية مستمرة وفتح حوار مع المتلقي لتمكينه من إنتاج نصه (المؤول) واضعا في الاعتبار المستوى الذي وصلت إليه الرواية العراقية من تطور وتقدم لمحايلته أو تجاوزه.

كما يمكن ملاحظة أن المتن الحكائي لكلا الاتجاهين الأنفي

الفعل الإنساني.

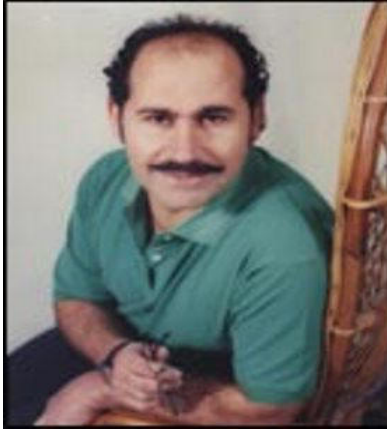
ويُسهم بليخانوف إسهامة غنية حول موضوع المحاكاة هذا بقوله (الواقع هو مادة الفن بالذات، إلا أن الفنان يقوم على الدوام باختيار، وهو صاحب رؤية خاصة للواقع، وحتى عندما ينسخ، يعيد الخلق، والمذهب الواقعي لا يمكن أن يجد نفسه بنسخة طبق الأصل، بل عليه أن يذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه الانطباعية التي قصرت نفسها على الظاهر السطحي والزائد للأشياء) (٣).

ويحاول جيرنفشكي أن يحدد غاية الفن إزاء عملية الاختيار هذه التي أشار إليها بليخانوف فيقول (إنه- الفن- لا يحسّن

الواقع ولا يجمّله، بل يعيد تقديمه ويقوم بدلا عنه) (٤)، فالواقع اللغوي- الورقي- الذي يقدمه النص إنما هو واقع متحول عن نص الواقع المعاش ذاته. وتفضل سوزان لانكر اصطلاح (تحول) على (محاكاة) وذلك (يتكون من خلال تقديم المظهر المطلوب من دون أي تمثيل فعلي له، عن طريق خلق معادل من الانطباع الحسي دون مشابه حرفي، في إطار المادة المحددة المشروعة التي لا تستطيع أن تنقل في سذاجة الخاصية المرغوبة في الأصل)

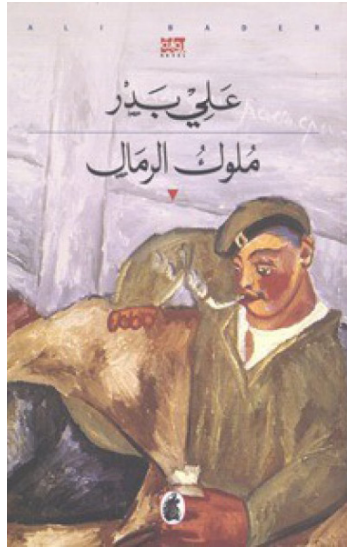
(٥). أما صفة تقديم هذا المظهر المطلوب وإعادة تقديم (إنتاج) الواقع وخلق من جديد فهي الصفة الاجتماعية للأدب من خلال اختيار المظاهر الاجتماعية القابلة لإعادة الخلق، فالطبيعة التركيبية لاستيعاب الجمالي للعالم تتجسد في حقيقة أن العمليات التي تجري في الواقع ووجود الإنسان الاجتماعي والحياة الروحية لا تشخص عبر الوصف الثابت لخصائصها، وإنما كما أشار خرابشكو في (الصورة الفنية) (نوعاً ما من خلال اختيار مجموعة مؤلفة من أجزاء متناسقة من الخصائص والصفات التي تكشف في جوانب معينة شيئاً مدهشاً في هذه الظواهر) (٦).

نخلص من كل ما ورد آنفاً أن مما هو محل اتفاق عميق بين الفلاسفة ومنظري الأدب كون الخطاب الروائي (التخيلي) صيغة تعبيرية مستقلة لا تدّعي لنفسها قول الحقيقة، ولكنها من جهة أخرى تختص بعلاقة غير مباشرة بالواقع، وهنالك دائماً إحالة المرجع الأدبي المتصف



فالمكان الروائي- الورقي- يحيل إلى مرجع محسوس ومنظور، إلا أنه يعاد إنتاجه وفق مستوى فنيا تسهم اللغة والمعتقد والرؤية في تكوينه ليمنح استقلاليته وقانونه الخاص. حتى لتغدو هذه الأمكنة الروائية هي غير الأمكنة في الواقع الفيزيقي، على الرغم من الإحالة إليه كمرجع، وبذا فإن الواقع ومكوناته المصاغة بشكل فني في الرواية إنما يمنح المتلقي فرصة للتعرف على النص المخفي من الواقع.

٢-٢. وفق تصوراتنا الآنفة الذكر للمكان معدة من مكونات الواقع وركناً مهماً من أركان السرد، ولكونه مرجعاً يحال إليه في العمل السرد، وهنا الرواية تحديداً، ستقوم بالكشف عن البنية الداخلية للمكان وكيفية تشكله في رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر. يتصف العنوان بالإحالة الاستعارية، إذ إن محاولة تفكيك العنوان تشير إلى أن مفردة (ملوك) وباقترانها بالمفردة الثانية المكونة للعنوان (الرمال) تحيل بشكل غير مباشر إلى أن الملوك هم البدو والرمال هي الصحراء، والإشارة في المفردة الأولى إلى مملكة الصحراء ليس لها ملوك غير البدو



الذين خبروا هذا المكان وأحاطوا به إحاطة كاملة بأسراره ومكوناته تغيب عن الآخرين المنتمين إلى بيئة أخرى ومكان آخر، لذا فإن العتبة الأولى للنص الروائي وهي العنوان تحيل بشكل مباشر إلى الصحراء بعددّها مكاناً ومرجعاً مكوناً للواقع البيئي أو الجغرافي، فضلاً عن المكونات الأخرى (المدينة، الجبل، القرية) وما يفرز تأكيد الفضاء الدلالي للعنوان هو العتبة الثانية للنص الروائي والمتمثلة في بيتين من شعر الشاعر الإنكليزي G. Oudin (أه أيها الرجل البري...)

حينما تمر نفحة إلهية على الصحراء). ويشير هذان البيتان إلى استمرارية الاشتغال ضمن الفضاء الدلالي للعنوان، فالرجل الذي يُنعت بالبربري إنما هو ساكن الصحراء والمسكون أبداً بالأسرار، حتى ليغدو مكاناً إلهياً تتجسد فيه روعة الخالق الذي أراد لهذا المكان

الذكر قد ضمته حاضنتين اجتماعيتين، الأولى التصدي لما جرى في البنية الاجتماعية العراقية منذ ١٩٦٨ وحتى ٢٠٠٣، والثانية التصدي لمجريات الواقع بعد ٢٠٠٣، وما يعتمل في البنية الاجتماعية العراقية الجديدة وإفرازاتها وعلى كافة الأصعدة.

وتمثيلاً للاتجاه الثاني السائد في البنية السردية العراقية فقد تم اصطفاء رواية (ملوك الرمال) للروائي علي بدر، والصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١١، إذ يهدف بحثنا النقدي إلى الكشف عن كيفية تشكل المكان بعده مرجعاً أدبياً يحيل إلى مرجع تاريخي وثائقي، وكذلك معرفة مدى استقلالية هذا المرجع في النص الروائي وتمكن الروائي من الإيهام به وإكسابه رؤيته ومعتقداته الخاص به.

١-٢. يحتل المكان أهمية بالغة من بين أركان السرد الأخرى (الشخصيات، الأحداث، الزمان) بعده الحيز والحاضنة للفعل السرد الذي تنهض به الشخصيات، كما أنه يتضمن دلالات تساعد كثيراً في تكوين وجهة نظر قرائية وربما تأويلية متعلقة بتكوين

الشخصيات النفسي والفكري والاجتماعي وتأثيرها في مجريات الحدث الروائي، وإذا كان- المكان- ذو حيادية على المستوى الفيزيائي أو الواقعي، فإنه يكتسب في النص الإبداعي صفة ما تبعاً لبناء الشخصيات وموقعها وتأثيرها في الحدث الروائي، ولعل اكتساب المكان الصفة العدائية والمألوفية مرتبط بمواقف الشخصيات، فالصفة الماقبلية للمكان هي حياديته، أما الصفة المابعدية (توظيفه في النص الإبداعي) فإنها تغطي بمواصفات جديدة ربما تكون متناقضة مع المكان الفيزيائي، فالمكان الروائي الورقي، هو مكان يسهم في البناء الروائي تبعاً لبناء الشخصية التي يتدخل المكان في تكوينها، أي هنالك عملية تأثر وتأثير بين الشخصيات والمكان، فما هو مألوف في الصفة الماقبلية يتحول إلى عدائي والعكس هو الصحيح، لذا فإن للأمكنة القابلية للتحويل في صفاتها الظاهرية في المتن الروائي،



للحضارات الإنسانية التي وجد الراوي نفسه مرشحاً لأن يكون وريثاً لها بفعل التوازي الذهني الذي خلقه وكأنه أحد المنتمين لتلك البدايات، كما أنه انتقل من التوصيف الخارجي للصحراء إلى التوصيف الغير مرئي- الداخلي- بما يشكله هذا المكان وموجوداته في البنية الحضارية بكل امتداداتها وحلقاتها المكوّنة، وأثر هذه الموجودات وفضاءها السردية في تكوين شخصية الإنسان الصحراوي- البدوي- الروحية والحضارية، كل ذلك تجلّى للراوي وهو ينظر من الأعلى حين أقلتهم طائرة الهليكوبتر في المعسكر إلى الصحراء للقيام بمهمتهم. (أخذت أنظر بهدوء من نوافذ الهليكوبتر السميكة إلى تلال الرمال المتحركة كأنها أمواج بحر سوداء تغطيها طبقة فضية واسعة... النص ص ٣٥٥). كما ويتجلّى البعد الروحي الذي اتّصفت به الديانات السماوية الأولى (كانت صحراء السماوة التي احتلت إبراهيم الخليل وعائلته وهو في طريقه إلى فلسطين تمتد خلفنا، وكنت أميّز على نحو مشوّش بعض الأهداب الرملية الصفراء والمذهبة التي ترسم الحدود الفاصلة بين أرض نبوخذ نصر وأرض كنعان... النص ص ٣٥). وإزاء هذا التداخل بين الحضارات القديمة والبعد الروحي للأديان الأولى- السماوية- تتشكّل الصحراء بعدها مكاناً لا يحيل إلى الصحراء- جغرافياً محسوساً- وإنما إلى الصحراء بعدها حاضنة وفضاءً مكوناً للفعل الحضاري والديني والروحي الذي نهض به الإنسان العراقي القديم، ولتكريس بنية المكان الروائي والتداخل في الأزمنة يستمر الراوي في توسيع دائرة الفضاء الدلالي للمكان الذي تواترت على العيش تحت سمائه تلك الحضارات (كنت أسمع الصوت الذي رجعت صده رمال السماوة وبابل وآشور في كل زمان ومكان.. النص ص ٣٦)، فالرمل قاسم مشترك بين كل من سكن هذه الصحراء حتى الوقت الراهن، وهي الشاهد على كل ما جرى عليها مضيفاً إليها بعداً آخر ألا وهو الحراك الحياتي مقتربة من الفعل الحياتي بعدها كائن أسهم ويُسهم في التكوين الحضاري والروحي لكل من سكن في فضاءها، ومن خلال توصيف المكانين، المعسكر والصحراء يتبدّى لنا حرص الراوي على الكشف عن سرية المكان الصحراوي وقديسيته واستقلاله التاريخي ليصنع

أن يحتفظ بأسرارها التي لا يعرفها إلا أولئك الذين خبروها فارتبطت- الصحراء- بسريّة الخلق، فأصبح مكاناً اختص فيه الإله بصنعه وضع مكوناته ومن ضمنها ذلك الرجل البربري المُدرك لسرية مكانه. أما العتبة الثالثة- عنوان الجزء الأول من الرواية (جنود طغاة وبدو ملهمون)- فهو الآخر يستكمل توفير إمكانية الدخول إلى المتن الروائي عبر هذه العتبات الثلاث، وتحديدًا الدخول إلى الصحراء وتأكيد قدرات البدو الملهمة- بفتح اللام- وتكريس سيادتهم على الصحراء، والاستفادة من تلك القدرات لمواجهة الجنود الطغاة، وستشكل هذه العتبات مثابة من الممكن التحرك منها باتجاه النص الروائي والعودة إليها منه، كي يكون العنوان والعتبات الأخرى عتبة سليمة ومؤثرة في تلقي النص الروائي، مثل ضوء ينير عتمة النص الروائي والوصول إلى قناعات تبرر التوصيفات الاستعمارية التي تضمنها العنوان وكذلك العتبات الأخرى، وبذا فقد أصبح العنوان بنية مركزية كانت حافزاً ومخلقة لبنى أخرى سيتم الكشف عنها لاحقاً.

٢-٣. تظهر البنية المركزية للمكان- الصحراء- في وقت مبكر من الرواية، فبعد تشكيل فصيل (غارة الصحراء) الذي توضحت مهمته في الوجدتين السرديتين الأولى والثانية، وهي ملاحقة مجموعة من البدو لأسرهم أو قتلهم لإقدامهم على ذبح ثلاثة من ضباط الجيش العراقي قرب التلال الحمراء في الجنوب الغربي من العراق، تبدأ علاقة جنود فصيل (غارة الصحراء) بالمكان، إذ يصرّح الراوي كلي العلم- بعده راوياً ومشاركاً- بأنها المرة الأولى التي يتعرف فيها على الصحراء، ولإعطاء المكان ذلك البعد الغير مرئي فإنه يلجأ إلى استحداث بنية التوازي المعنوي للمكان من خلال الاسترجاع الذهني الموروث (كنت أدرك أن هذه النجوم التي تخبو مع وهج الصباح، كانت قد عرفت شعوب الصحراء من الساميين منذ آلاف السنين... النص ص ١٦). ويمنح الراوي هنا الصحراء جذراً تاريخياً ضارباً في القدم ليس بعده مكاناً جغرافياً أو/ وفيزيقياً وحسب، وإنما حتى تلك الموجودات المحيطة به، فهو يصف الصحراء بموجوداتها الأرضية ومحيطها السماوي بعداً تاريخياً وروحانياً يمتد منذ البدايات المبكرة

تاريخاً له تأثيره وسحره الروحاني في تشكيل شخصية البدو اقتراناً بالبشرى الأبدية لمهبط الوحي، والتي طردت إبليس وجيوشه الشيطانية ذات البشرة الغبراء، ويمكن تلمس ذلك من خلال إبراز التناقض بين التاريخين، تاريخ تصنعه الحروب وتاريخ تصنعه الصحراء (وفي الشارع الداخلي المرصوف بالإسفلت يمر بعض الضباط القادة بسيارات الجيب، وإلى اليمين يظهر شارع بعيد حديث، شُدَّ بمتراس تطل من كواه مدافع رشاشة ويجلس قربها عرفاء يدخنون. وفي الممر بضع نقالات مدماة، وأين وجهت نظرك ترى التأهب للحرب والاستنفار واضحاً... النص ص ٢١)، إذ يتشكل المعسكر كمرجع واقعي له ملامحه الخاصة الدالة عليه فإنه- الراوي- يشكل المكان الصحراوي تشكيلاً يكشف التناقض بين المكانين (أما من الجهة الأخرى، أي في الصحراء، فهناك قافلة جمال تسير غير أبهة بهذا التاريخ الذي يتكون في المعسكر، فهؤلاء الذين يسرون ببطء مع خرافهم وماعزهم وجمالهم لا يهمهم من التاريخ سوى الشمس التي تتوهج في شرق الصحراء المنبسطة... النص ص ٢١)، على أن هذا المكان- الصحراء- الذي كان يراقبه الراوي من نافذة الطائرة يكتسب رؤية أخرى من وجهة نظره وفق مرجعيته الفكرية والفلسفية والاجتماعية، فهو لا يراه رؤية أنية فقط بل ممتدة، ولعل الأنية تدفعه إلى إيجاد ما يمتد عبر حقب وأزمان ماضية لها توصيفات وحيازات روحية وحضارية، ولذا فإن الراوي يشكل المرجع تشكيلاً آخر ينأى بالمكان المرئي والمغيب إلى مكان بمثابة الحاضنة الروحية والحضارية لأقوام سبق وأن وطأت هذه الرمال (من هذا العلو الشاهق وكأننا نحل فوق الهاويات، مع كل الأحداث المهيبة لليل، والقمر، والفضاء، والنجوم والصحراء.. كنت أسمع الصوت الذي رجعت صداه رمال السماوة وبابل وأشور في كل زمان ومكان... النص ص ٣٦)، ولعل هذا التداخل الزمني بين الحقب والأمكنة يشير إلى أثر هذه الأمكنة في تحقيق شخصية الإنسان الحضاري والروحي عبر تفاعله مع هذه الأمكنة التي حازت على استثنائها المكاني والتميز عبر تأثيرها في تخليق البنية الحضارية لإنسان السماوة وبابل وأشور، فالراوي يمنح المكان الصحراوي تشكّله الحضاري فضلاً عن تشكّله الجغرافي، ومن خلال المهمة التي أنيطت

بجنود (غارة الصحراء) تتبدى إمكانية الاطلاع والتعرّف على الصحراء بعدّها الحاضنة المكانية لأحداث الرواية وهي مكان معادي بالنسبة لجنود الغارة لعدم ألفتهم للمكان ولعدم معرفتهم الكاملة أو حتى الأولية بموجوداته وبالتالي ضعف التفاعل مع هذا المكان ليمنحهم فرصة تنفيذ الواجب الذي كُلّفوا به، إلا أن الدليل البدوي (منور) وهو من قبيلة بني جابر الموالية للنظام، السبيل إلى تمكين جنود الغارة من الوصول إلى المكان الذي يختبئ به البدو الخمسة الذين قاموا بقتل الضباط، إذ إن الحاجة إلى الدليل تعني عدم معرفة الجنود بالمكان الصحراوي أولاً، وبموقع المكان الذي يختبئ به البدو على الرغم من المعلومات الاستخبارية التي تم تزويدها للضباط وجنود الغارة، ومن خلال وصف الراوي لوجه (منور) تدرك مدى التأثير الواضح للصحراء في شخصية البدوي (كان وجه منور بلا انفعال تقريباً، إنه وجه شامخ لبدوي، سحنه بلون الأرض، لحية قصيرة على الحنك سوداء فاحمة جداً، أما فمه فقد كان صغيراً ومرسوماً بعناية فائقة، وكانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة، هادئة ومتعالية مخيفة إلى حد ما بمكر وذكاء حادين، نظراته العميقة تتابعها تحت ضوء النهار الغارب كل العيون... النص ص ٢٨).

فالتوصيف اللغوي الأنف الذكر لـ(منور) مكرّس لكشف الأثر البيئي- وهنا الصحراء- في الصفات الجسدية والمعنوية لشخصية (منور) بعدّه من سكان الصحراء، والعكس صحيح أيضاً، أي إن الصحراء كمرجع واقعي له من السمات والتوصيفات الماورائية قد تشكلت في صفات البدوي، فالأثر والتأثير هنا في محل التقابل أو التبادل لانتماء البدوي إلى البيئة- الصحراء- التي ولد فيها وتكوّنت صفاته عبر التأثير المتبادل والمتقابل معها. في كل الفقرات السردية المتضمنة توصيفاً للبدو يتبدى أثر المرجع

- الصحراء- وتشكّله على نحو واضح ومميّز قصد منه الراوي الكشف عن بنائية الشخصية البدوية الخارجية والداخلية وتجلي الصحراء بكل ما يعرفه ويتصوره عنها في تلك البنائية، ففي تجوّل جنود (غارة الصحراء) بحثاً عن (جساس) تواجههم ظروف طبيعية تحد من استمرارهم في التجوّل إثر سقوط الأمطار والريح القوية، يستفسر

عن تشكلات الصحراء في روايته سيما وأنها المرة الأولى التي يتعرف فيها على الصحراء، وربما الجنود الآخرون يشاركونه في ذلك، وبما أنهم لم يتعرفوا من قبل على هذا المكان وما ينتظرهم من مهمة حربية ربما ستكون مكاناً للاقون حتفهم على يد (جساس) ورفاقه، فهو- الصحراء- مكاناً معادياً بفعل مجهوليته وتوقع ظهور الخطر في أي لحظة، خطر القتل وخطر الطبيعة والبيئة القاسية على أهل المدن، الأمر الذي دفع الراوي إلى إجراء مقارنات بين سكان الصحراء وبينه- ابن المدينة، فهو يفهمهم بـ(الشعب الكسول) الذي ينام بين أبر الشيخ والقيصوم الذي لا ينبت سواه في الرمال، كان فزعهم- ولا أوضح منه- يعيد الأمور علينا مقلوبة، دون ابتسام يقرؤون ويفكون رمز العالم الذي يحيط بهم ثم يهبطون ليلاً في الوديان، يهبطون مثل آلهة قديمة بحركاتهم الرشيقية والطويلة معا ويتلاشون في الظلام... النص ص ١٨). إن الصحراء من وجهة نظر الراوي (فلم تكن الصحراء بالنسبة لي سوى هذه الأفعى الصديقة التي تفرّ، والطيور السائحة التي تتوهج في الفضاء، والإبل العالية التي تحيي وهي تختال بسنامها وجه الشيخ الذي سيصبح في المساء ناسكاً، والماعز التي أربكتها أصوات جنازير الدبابات، وأردية النساء المشتبهات بلون الثرى، وأسلحة الجنود الذاهبين إلى لقاء موت أكيد... النص ص ١٨). فالصحراء وفق التوصيف الأنف الذكر إنما هو مكان أليف بالنسبة لشعب البدو، إلا أنه يبدو معادياً بالنسبة للجنود، فهو مكان فيه (لقاء موت أكيد)، وكلما توغل فصيل (غارة الصحراء) في الحيز الواسع والتلال الصحراوية الخفيضة كلما زادت عدائية المكان الذي يتجسّد أخيراً في قتل جميع أفراد الفصيل ماعدا الراوي الناجي الوحيد، بفعل عاملين الأول جهلهم بالصحراء، والثاني خيانة الدليل (منور) الذي فرّ من البناية المهدومة- مقر الفصيل- مؤكداً انتماءه إلى أبناء جلدته وعدم إمكانية تجنيده كجاسوس، أو دليل للقبض على (جساس) ورفاقه الذين خبروا الصحراء وخفاياها، وتوفير (منور) لفرص تمكّنهم من قتل أفراد الفصيل، إذ استغل جهل مجموعة الفصيل بالصحراء وتقديمهم لقمة سائغة لجساس ورفاقه، (عدت بعد أن ركضت وراءه أكثر من ربع ساعة لعلّي أقبض عليه، لم يكن هو مهماً لي بحد ذاته، ما كان مهماً لي

الضابط من (منور) الدليل هل بإمكانهم التوقّف .. رفع منور رأسه إلى السماء، وكمن يعاين مهرة شاردة بعيدة، كان يعاين المطر حتى شعرت أن بعض قطراته تهبط في عينيه مباشرة، سكّت قليلاً، وأصغى لنداء بعيد، وكان كمن يخمّن شيئاً منبعثاً مثل شرارات قادمة من السماء، وقال بصوت هادئ: - راح تجي عاصفة قوية وفيها أحجار صغيرة نسميها الحصبا وتضرب وتقتل، وبعدها يعود المطر (شويه) وتتجلي السحابة وتعود الشمس... النص ص ٦٩). وتكشف هذه الفقرة عن التشكّل للظواهر الطبيعية المرتبطة بالمرجع- الصحراء- وقد تجلّى هذا التشكّل في الخبرة التي تزوّد بها- منور- البدوي- فظهور الأحجار الصغيرة- الحصبا- المرافقة للعاصفة لا تظهر في مكان غير الصحراء والتي لا يعرفها ولا خبرها غير البدو-، وإزاء تصرفات منور وخبرته في مكانه الصحراوي فإن الراوي يرى في منور شخصية ما ورائية كوّنتها الصحراء (منور أمامي، يمثل شعباً قديماً قدم الخليقة، كأنه جاء من التوراة التي انتمت المسيحية والإسلام معاً، إنه هناك محدد، مقتصد، متقشف، موضوع في مكان ما، وموجه ضمن العالم الذي يؤكد... النص ص ٧٦). لقد استفاد الراوي من مرجعيته العقائدية وتصوراته للديانات السماوية (التوراة، المسيحية، الإسلام) متوصلاً إلى توصيف الحضور الروحي لشخصية (منور) عبر ما تتّصف به تلك الديانات (محدد، مقتصد، متقشف) وارتباط كل ذلك بالتداخل الزمني وتعاقب الحضارات والديانات في هذا المكان- الصحراء- وعدّ (منور) خلاصة دينية وحضارية واجتماعية لكل الأقوام التي وطأت هذا المكان. وهنا تتجلى الصحراء ومكونها الماورائي في شخصية (منور) وتوصيفات الراوي لها، كما اتضح هذا التوصيف في جميع الفقرات التي وجد فيها الراوي نفسه مراقباً لشخصية- منور- وكل ذلك التوصيف لا يبتعد عن التصرّو المميز الذي انطبع في ذهن الراوي عن الصحراء، وقد كان لا بدّ للراوي أن يكشف عن ذلك التصرّو عبر علاقته بالمكان وتوفير إمكانية رسم صورة متكاملة عن الصحراء بكونها حاضنة للأحداث الروائية، وكونها مسرحاً لمهمة فصيل (غارة الصحراء) المحصورة في قتل (جساس) ورفاقه الأربعة من قبيلة بني جدلة، وكان له أن يكشف

الملابس المتوائمة مع مناخ وحياة الصحراء حررتني من تلك الضيقة التي كانت تمنعني من أن أكون جزءاً من هذه الصحراء الكبيرة والشاسعة... (النص ص ١٥٤). ويبدو أن الملابس البدوية بعدّها جزءاً من مكونات المكان الصحراوي قد أكسبته خصيصة جديدة لشخصيته وجعلته يشعر بالانتماء إلى هذا المكان، هذا الانتماء جعله يتصرف وكأنه واحداً من شعب البدو وأنه ممثل ومنتمي لهذه البيئة الجديدة عليه في الجزء الأول من الرواية، إلا أنه في الجزء الثاني أصبح قريباً جداً من الحياة الصحراوية (لم تكن ملابس العسكري المعادية للبدو حاجزاً بيني وبين الاندماج بهذه الحياة الجديدة عليّ فحسب، ولكنها كانت تضعني أيضاً على مسافة شاسعة مما يحوطني: التقشف اللامحدود، والرمال المترامية والسماء التي بلا تخوم... (النص ص ١٥٤)، فالملابس العسكرية كانت تشكل نوعاً من المسافة المتعالية على الحياة في الصحراء، وأن الحرية التي منحتها الدشداشة المرتخية لجسده جعلته من مكونات (المشهد الذهبي) المحيط به، وأنه جزء من العتبة الكبيرة للكون.. فلم تكن عملية تغيير الملابس العسكرية بملابس البدو مجرد تغيير ملابس متهرئة بأخرى جديدة، وإنما كانت عملية تحول في الانتماء من الفضاء العسكري المحتل مسافة متعالية عن المحيط إلى الانتماء الاجتماعي لشعب البدو، وهو ما يتضح في الفقرات الآتية. كما أن هذا التغيير أو التحول دل على التفاعل الإيجابي (الأليف) مع المكان الصحراوي، إذ أصبح الراوي قادراً على اتخاذ قراراته بنفسه والتعامل مع شعب البدو وفق خبرة تقترب من خبرتهم بالصحراء، كما أن هذه الخبرة تعدّ من خصائص هذا الشعب المكتسبة من خلال التعلق والتفاعل مع الصحراء، وهي خبرات حرص الراوي على تمييزها على امتداد الرواية في كلا جزئيهما، وقد تشكل المرجع في جميع خصائص وتصرفات شعب البدو وكذلك الراوي الذي لم تكن الصحراء في الجزء الثاني جديدة عليه، فقد تعرّف عليها وخبر أسرارها

- المعلنة والمتصورة- في الجزء الأول، وقد أصبح الآن مؤهلاً لينسجم مع مكونات المكان الصحراوي، بل وأن يكون جزءاً منه (لقد عرفت للمرة الأولى أن الله ليس بعيداً عني هنا، كما كنت أشعر به بعيداً عني تماماً في المدينة،

الانتقام منه لخيانته قدر أهمية معرفته لمعلومات قد تفيدنا حول أساليب بني جدلة في المناورة وكيف قاموا بعملياتهم ضدنا، وربما كان هو يضللنا بمعلوماته ويجعلنا في كل مرة نسقط مثل الخراف الغبية في كمين بني جدلة... (النص ص ١٤٠)، إلا أن الراوي لم يعثر على (منور) ليظل وحيداً بعد ذبح جميع جنود (فصيل غارة الصحراء) بما فيهم الضابط رعد، خائفاً ومذعوراً وليس عليه إلا العثور على مضارب بني جابر الموالين للدولة، وإذ ينتهي الجزء الأول من الرواية إلى هذه المنطقة، فإن الراوي قد تمكن من استنفاذ ذخيره المعرفية والعقائدية في تشكل الصحراء- شعباً وأرضاً- موضعاً حتى تشكلها المورائي، فضلاً عن التشكل الجغرافي والأنثروبولوجي ليبدأ في جزء الرواية الثاني الذي حمل عنوان (جندي منتقم ومتمردون هاربون) الذي يشير فضاؤه الدلالي إلى سعي الراوي بعده الناجي الوحيد من مذبة بني جدلة، إلى الانتقام من جساس ورفاقه وعدهم (متمردون هاربون)، وفي الوقت الذي سارت فيه مجريات الحدث الروائي في الجزء الأول باتجاه تحول مهمة فصيل (غارة الصحراء) من مهمة قتل جساس ورفاقه ومطاردتهم في الصحراء إلى مطاردين (بضم الميم) بفعل خيانة (منور) وتضليلهم مستغلاً جهلهم بهذا المكان الذي لم يتعرفوا عليه من قبل، فإن الجزء الثاني الذي ينتصف الرواية تقريباً، فإنه سيشهد العودة إلى المهمة التي تم تشكيل فصيل غارة الصحراء للقيام بها وهي مطاردة جساس ورفاقه، على أن هذه المطاردة سوف لن يقوم بها سوى الناجي الوحيد من الفصيل وهو الراوي الذي يبرر إصراره على القبض على جساس واستقدامه إلى المعسكر وتقديمه للمحاكمة، ليتخلص من تهمة التراجع أو خيانة الفصيل حين يعود وحيداً بدون تحقيق المهمة. لذا فإن التحول من المطارد (بفتح الراء) إلى مطارد (بكسر الراء) لا بد أن يرافقه تحول في مجمل خصائص شخصية الراوي، لعل أهمها اكتسابه خبرات بسيطة لكنها مساعدة لأداء دوره الجديد بشعب البدو والمكان الصحراوي، وقد تبدى ذلك بشكل واضح منذ ارتدائه الملابس البدوية التي زودها به أفراد القافلة التي عثر عليها بعد هيامه في الصحراء بحثاً عن قبيلة جابر ليساعده في القبض على منور الخائن وجساس المتمرد، (لقد شعرت أن هذه



وموقفه من النهر الذي لم يرَ في حياته ماءً بهذه الوفرة (جلس على الضفة، وانتحب، أخذ يبكي وينظر إلى الماء وينظر إلى الماء ويمسح عينية بطرف يشماغه، أول مرة يبكي في حياته، هذا القاتل المحترف، المقامر، قاهر الصحراء، يبكي وينتحب أمام مشهد الماء، صرخت به:

- ما بك، لماذا تبكي؟
- كل هذا لكم؟
- نعم.
- كل هذا لكم، ونحن نقاتل من أجل قطرة واحدة..

لو كان عندنا اللي عندكم ما تذابحنا... النص ص ٢٤١). إن مشاعر جسّاس الآنف الذكر حفزته للتصريح بحقه على أهل المدينة، ودفعته ليعترف للراوي بأنه من ذبح الفصيل والضباط الثلاثة، ولو تمكن لذبحه الآن، فجدب الصحراء واحداً من مظاهرها الذي يدفع إلى حروب مستمرة بين قبائل الصحراء للاستحواذ عليه. ولئن كان النهر ظاهرة مدنيّة تمّ تشكيلها في نسيج الرواية والاستدلال من خلالها على جذب الصحراء وعدّه سبباً لاقتتال قبائل البدو على لسان وفي تصوّر (جسّاس)، فإن هنالك تشكّل آخر استدعته ذاكرة الراوي الذهنية في معرض مقارنتها بالصحراء التي لمس ظواهرها حسياً بما في ذلك علاقته الجنسية بـ(رابعة) (إن الصفاء هو جوهر الامتداد في الصحراء، والسر يكمن على الدوام في الموضوع الكلي الذي ترقد تحته كل عناصر الطبيعة، وفي الوقت الذي نرى في المدينة انتظاماً تاماً للحوادث، حيث تتبثق الأحداث وفق وضعية متماثلة، غير أننا نجد أنفسنا هنا بعيداً تماماً عن كل انتظام... النص ص ١٥٣)، إذ يقدم الراوي هنا رؤية داخلية وتصور ما ورأى للحوادث التي تحصل في المدينة التي تتشكل وفق (انتظام تام للحوادث) في حين يهرب الزمن في الصحراء وكل شيء يحدث خارج علاقات عادات التعاقب المعروفة، والصفاء الكلي الوضوح في الصحراء يدفع إلى أو/ويؤدي إلى تشكّل موقف لا يمكن استنباطه في أماكن أخرى، ألا وهو الموقف من الله ومن الدين، وقد تضمنت الرواية بكلا جزئيهما العديد من الفقرات الخاصة بهذا الشأن من قبيل (لم يعد الله في الصحراء غريباً ومتعالياً عليهم بل هو منهم وفيهم، هو البدوي الأكبر والذي يسوح في كونه الذي خلق يميناً وشمالاً، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، هو الجهة حتى

فالدين لا يشكّل شيئاً في الصحراء، لأن سكان الصحراء يحيون في روح الله ذاتها... النص ص ١٥٥)، ولتكريس بنية الانتماء إلى الصحراء وتشكّل شخصيته الجديدة (المنتقمة)، فإن الراوي يؤكد بأن الانتقام لجنود الفصيل والقبض على جسّاس ورفاقه الأربعة لا يتم إلاّ بتحوّله إلى بدوي مؤهل (وهذا ما سأقوم به لو وصلت إلى لحظة أشعر بها بأني سيطرت كلياً على الموقف، وأني بدوي مثل جسّاس بلا موقع ولا وطن يمكنه أن يحاصرني به... النص ص ١٤٩).

وتتشكّل الصحراء في هذا المقطع من خلال تضيق مساحة القدرة على محاصرة الراوي من قبل جسّاس عبر وجوده (بلا موقع وبلا وطن)، فالصحراء هنا باتساعها المترامي لا تشكّل موقعاً محدوداً، كما أنها بلا محدوديتها هذه تشكّل وطناً لسكان الصحراء، ولا يمكن أن يتحقق هذا الشعور أو الإحساس إلاّ إذا صار بدوياً من الداخل متمكناً من العيش والمناورة في لا محدودية المكان الصحراوي، كما أن علاقته بالمرأة (البدوية رابعة) أرملة رجل قتله جسّاس فيما مضى.. وتطورها إلى علاقة جنسية أراد لها الراوي أن تكون إشارة إلى انتمائه إلى سكان الصحراء (وبعد دقائق استسلمت لتقبيلي ومداعباتي، ثم استلقت في الفراش على ظهرها وفتحت ساقيها وقد تمددت فوقها بكل ثقلي، وأحسست بها تتأوّه.. كنت أعانق الصحراء براحتيها الحقيقية، رائحة الماعز وزفر الحليب والأرض والخبز والرمل والشعاع ورائحة الخيل والذئب حتى غبت بنوع من النشوة الكونية... النص ص ٢١٥) لقد تشكّل المكان الصحراوي في هذه العلاقة على نحو واضح حتى لتغدو علاقة الراوي بـ(رابعة) إنما هي علاقة زواج وتجانس مع الصحراء ذاتها... ويتبدّى تشكّل المكان الصحراوي في الصفات والتكوّن الجسدي الجديد لشخصية الراوي في الأحداث التي توالى حتى تمكنه من القبض على جسّاس من قبل أفراد قبيلة بني جابر واقتياده إلى نهاية الصحراء من جهة السماوة ووصوله إلى منطقة قريبة من الشارع في وقت كانت فيه الحرب دائرة بين جيوش الحلفاء والحرس الجمهوري، وهنا يتشكل مكان آخر في نهاية الرواية، ألا وهو المدينة وظهور (النهر) كمظهر من مظاهر المدينة (السماوة) فإنه يكسبه معنى آخر يربط بإحساس البدوي

لا تكون هنالك جهة للكون... النص ص ١٥٦)، أو (لم أعرف الله في المدينة إلا متوحداً في صورة القائد وصورة الرئيس، وصورة الحجر والأسمنت والأحجار، أما هناك فعرفت إله الصحراء وهو إلهي، هذا الراعي العظيم الذي يطل في فجر الرمال.. الله الذي أجده في تنفسي في الصحراء... النص ص ٢٢٩)، أو (لقد عرفت للمرة الأولى أن الله ليس بعيداً عني هنا، كما كنت أشعر به بعيداً عني تماماً في المدينة، فالدين لا يشكل شيئاً في الصحراء، لأن سكان الصحراء يحيون في روح الله ذاتها، إنه منهم على بُعد لحظات، إنه فيهم... النص ص ١٥٥)، وحين يسأل الراوي (جساس) بعد اقتياده إلى مدينة السماوة: (- هل أنت متدين؟)

- الدين لكم.. أنتم عبّاد الأزرق (يقصد الدينار).

- وأنتم؟

- لنا الله والصحراء..).

ففي الفقرات الأنفة الذكر- وغيرها من الفقرات- تتشكّل الصحراء من خلال مواقف البدو، أو من خلال مشاعر الراوي وهو في الصحراء، إذ إن ظاهراتية الظواهر الصحراوية قد مكنت من ظهور هكذا مواقف ومقارنتها بمواقف أهل المدينة من الله والدين.

٢-٤. اضطلعت لغة الرواية بمهمة تشكّل المرجع بعده مرجعاً روائياً/ ورقياً، وفق مستوييها النفعي/ الاتصالي والأدبي الفني، فقد كانت اللغة في مستواها الاتصالي تقوم بمهمة الإخبار بما يحدث لإقامة علاقة اتصالية مع المتلقي لإطلاعه على مجريات الأحداث الروائية، ومن الممكن تلمّس هذا المستوى منذ الوحدة السردية الأولى، وكذلك في الوحدات التالية حتى خروج فصيل (غارة الصحراء) في صحراء السماوة لأداء مهمتهم وهي القبض أو قتل جساس ورفاقه الذين قتلوا ثلاثة من الضباط العراقيين، وإن شكّلت اللغة لبعض المراجع كالمعسكر ووضع الجنود في المعسكر، وكذلك للمعلومات والمجريات الحقيقية باعتبار أن الرواية هي رواية سيرة اتّبع فيها الروائي علي بدر سرداً كثيفاً لأحداث وقعت للراوي وجماعة الفصيل في يناير عام ١٩٩١، وبذلك فقد تمظهرت المراجع المشار إليها وفق هذا المستوى الإخباري ظاهرياً، ومن الممكن

إيراد بعض الأمثلة على هذا المستوى من قبيل:

١. (لقد جاءتنا الأوامر فجر يوم من أيام يناير من العام ١٩٩١ بعد أن التحقنا بالخنادق المتاخمة للحدود السعودية بيومين فقط، وكانت الاستعدادات لحرب الخليج الثانية سريعة ومكثفة، ذلك أن قوات التحالف من الجهة المقابلة كانت تستكمل استعداداتها للحرب، وكنا نحن من طرفنا نشيد الخنادق الدفاعية في الخطوط المقابلة لحفر الباطن، أي من الجهة الأخرى من الحدود... النص ص ١٠).

٢. (في الجانب الآخر من المعسكر شاهدت نوعاً من النشاط المحموم للحرس الذي يجلبل ببناذقه، والجنود الذين يغتسلون بطشوت الماء البارد، وجلبة سيارات الزيل الثقيلة التي تعبر نحو الضفة الأخرى من الهضاب الرملية المتوهجة... النص ص ١٢).

٣. (وفي الشارع الداخلي المرصوف بالإسفلت يمر بعض الضباط القادة بسيارات الجيب، وإلى اليمين يظهر شارع معبّد حديثاً، سدّ بمتراس تطل من كواه مدافع رشاشة يجلس قريبا عرقاء يدخنون، وفي الممر بضع ناقلات مدماة، وأينما وجهت نظرك ترى التأهب للحرب والاستنفار واضحاً... النص ص ٢١).

٤. (لقد كنت الشاهد الوحيد، والناجي الوحيد الذي يُخبر عن هذه المأساة، وحدث أن أصبحت كاتباً، وها أنا بعد كل هذه الأعوام أشعر بالأسى، لأن هنالك جنوداً كثيراً قتلوا في كل مكان، من دون أن يكون هنالك شاهد واحد على موتهم... النص ص ٢٥٠ الصفحة الأخيرة).

وغير هذه الفقرات الكثير من الفقرات السردية التي اقتصرتها مهمتها على تقديم خبر بغية تحقيق الاتصال بالمتلقي وتكريس سيرية الرواية.

على أن المستوى الثاني للغة، وهو لمستوى الأدبي والفني، فقد ظهر عند انتقال فصيل غارة الصحراء بواسطة الطائرة الهليكوبتر، وبدء مهمتهم بمهاجمة جساس ورفاقه الأربعة الذين يتوقع- حسب المعلومات الاستخبارية- وجودهم في (تل أحمد) في مبنى طابوقي مهجور، فبالإضافة إلى الوصف المتخيل الذي أخرج الرواية من وثائقيتها، فإن الروائي قد استطاع ومن خلال لغة الرواية تخليق المكان (الصحراء) بروية داخلية، وأعاد إنتاج المرجع بعده

العقائدية والمعرفية والفلسفية للروائي، وقد نهضت اللغة الروائية بمهمة كبيرة على المستوى الفني في هذا التشكل الجديد، متجاوزة مستواها الاتصالي النفعي لتحقيق تلك الرؤية الماورائية للمكان، وبذلك فقد اتفقت هذه الرؤية للمكان الصحراوي- المرجع الواقعي- مع المقولات والطروحات التي أشرنا إليها في صدر الدراسة حول العلاقة بين الأدب والواقع، فقد قَدَّم الروائي (علي بدر) واقعاً جديداً (ورقياً) للصحراء بعدها حاضنة الحدث الروائي، ولعل قصديته في إعادة إنتاج المرجع وبناء (مكانه) الصحراوي الروائي قد استدعت حضور كل تلك المرجعيات الفكرية والمعرفية والفلسفية والدينية ليمنحه هذا التشكل الرؤيوي - الماوراء المرجع- الجديد.

### إحالات:

- \* ملوك الرمال، رواية، علي بدر، ط٣، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١.
- (١) بليخانوف، التصور المادي للتاريخ، ت: جورج طرابيشي، ص٩.
- (٢) أرسطو، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، ص١٦.
- (٣) بليخانوف، المصدر السابق، ص١٢.
- (٤) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، دار الشؤون الثقافية، ص٣٨.
- (٥) المصدر نفسه، ص٤٦.
- (٦) ميخائيل خرابشكو، آفاق الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر، ص٤٣.

حاضنة لأحداث روائية، ومما أكسب اللغة هذه الأهمية والوظيفة الفنية هو استدعاء الراوي مرجعياته العقائدية والفلسفية والدينية، ليمنح المكان تشكلاً جديداً يخرج من أنيته ليمتد بعيداً منذ التشكل الحضاري والديني الأول الذي سكن هذه الرمال، إذ غالباً ما ينقطع السرد الحكائي لتبدأ تصورات ورؤية الراوي لتمنح السرد تدفقاً داخلياً عبر الأبعاد الحضارية والفلسفية وحتى الدينية، وبقدر تعلق الأمر بالمكان الصحراوي وعلى النحو الذي أشرنا إليه، فإن الشخصيات التي التقى بها الراوي في الصحراء قد اكتسبت هي الأخرى صفات وأوضاع امتدادية، واستطاعت اللغة الوصفية المتخيلة من تأكيد التاريخ المستقل الذي ينتجه البدو في دائرتهم المتسعة تلك، (فالكل موجود هنا في الصحراء، كلهم يدورون فيها، أما متى تلقاهم فهذا ما لا يعرفه أحد مطلقاً، لأن البدو هنا يدورون حول أنفسهم، مثلما هي الصحراء دائرة على نفسها، مثلما هي السماء دائرة على نفسها، مثلما هي الكواكب والنجوم والأقمار دائرة على نفسها، مثلما هي الرمال دائرة على نفسها... النص ص١٥١).

وفي نهاية الرواية يقطع الراوي صلته بالمكان الصحراوي بعد معرفته بدخول قوات الحلفاء وتهديم المعسكر والقاعدة من قبل طائرات الحلفاء، إذ قَدَّم وصفاً مؤثراً للمدن العراقية (هذه مدننا هدمتها الحرب، وهي مغطاة بالحزن والسواد، ومغطاة بالبارود والأنقاض والسخام والطين والدخان، شعرت لحظتها بحنين جارف إلى الشمس، ورغبة بالعودة إلى صحراء الساميين، وكأن العراق الحديث هو سقطة في التاريخ، ولا أكثر... النص ص٢٤٣)، فيعتمد إلى إطلاق سراح جساس وتركه عند طرف صحراء السماوة (وبعد أن غابت الشاحنة التي حملت جساس وراء الأفق، نزعت الكوفية البدوية ورميتها على الأرض وركضت في الفراغ... النص ص٢٥٠). وفي ذلك إشارة إلى انتهاء المهمة وعودة الراوي من رحلته الصحراوية إلى مكانه (المدينة).

لقد قَدَّم الروائي (علي بدر) في روايته السيرية (ملوك الرمال) تشكلاً رؤيوا للصحراء بعدها مرجعاً واقعياً ومن أركان السرد الروائي المهمة، متجاوزاً التشكل الجغرافي والفيزيقي المحسوس إلى تشكل ماورائي خلفته المرجعية

الناقد أحمد المديني...  
تحولات النوع في الرواية العربية  
مقاربات التاريخ واسئلة الحداثة..



علي حسن الفوز

يظل سؤال النقد ازاء فاعلية التجديد في الرواية العربية سؤالاً اشكالياً مفتوحاً، لانه يمثل الحافز على قراءة ماتحمله هذه الفعالية من مفارقات، فضلاً عن ما تعكسه من اجراءات تنقصى المتغير النوعي في الرواية، والمتغير الاسلوبي، والباعث على كشف التبئيرات التي يعيش تفاعلاتها الروائي العربي..

انشغالات الرواية العربية بهاجس التجديد، يعني انشغالاتها بكل الفعاليات التي اقرنت بالمتغير، وبالتقانات، وبالانساق المفاهيمية التي ماعدت خاضعة للقراءة النمطية، اذ هي تمثل، وتعبير عن عناوين تلامس كل فضاءات الفعالية الروائية العربية، والتي باتت اليوم اكثر اثارة واكثر سعة، واكثر تماهيا مع كل المتغيرات التي ترتبط بزوايا النظر الجديدة التي انخرط فيها الروائي، والتي اصبحت منطلقة للتعاطي مع مقاربات واشتغالات اكثر تنوعاً، وحتى اكثر اغتراباً، اذ يمثل هذا السؤال باعثاً على الانكشاف الحداثي، وعلى استقرار الحمولات المفهومية للحداثة، مثلما يمثل وظيفة متعالية لمقاربة التحولات السردية في الرواية العربية تظل رهينة بمعطيات ماتثيره من اسئلة، وما تقترحه من قراءات جديدة، فالسؤال الروائي ليس سؤالاً غامراً او شائهاً، انه سؤال في التاريخ، وفي السرد، وفي الوظيفة، والقراءة الروائية تعني في هذا السياق انها الاقرب لان تكون مغامرة، او محاولة في اقتراح مقاربة النص الروائي بوصفه وثيقة مجاورة للتاريخ، او بوصفه معالجة سردية لهذا التاريخ، او لنص الوثيقة او للواقعة..



يستحضرها الوعي..

في هذا الكتاب ينطلق الباحث من قراءة المستوى النظري لمفهوم التحول في الرواية العربية، ومن خلال مقارنة كورنولوجية- افتراضية- لتجارب كتابة الرواية العربية الرائدة بدءاً من رواية زينب لمحمد حسين هيكل، اذ يؤكد فيها الكاتب بانها الرواية المؤسسة والرائدة فنيا وتاريخيا، فضلا عن ما يكشفه من تأثر هذه الرواية ذاتها بالعديد من التجارب الثقافية والبيئية التي انعكست على اشتغالات السرد الروائي، والتي اقترحت لها نوعاً من الوظيفة الاجرائية الداعمة، تلك التي يمكن ان تشف من خلالها معرفة السمات الفنية على مستوى المبنى والمتن السريين، وفي تمثلهما في سياق ماتقترحه ظواهر التجديد والتحول، فضلا عن ما يمتظهر فيها من مقاربات للأفكار السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، اذ تجسد هذه المعطيات معرفة سياقية لطبائع التوصيف، ومعرفة نصية لما يتعالق فيها من تغايرات، وتحولات، قد تكون تعبيراً عن معرفة بعض خفايا المسكوت عنه في المتن الثيمي الموضوعاتي، وما يمكن ان يجسده المبنى الفني والنظري للكتابة الروائية والذي اقترن بمفهوم التحول، والتغاير، والتعالق مع سلسلة من المؤثرات والإزاحات، تلك التي كشفت حتماً عن المعطى العميق القائم على اساس التأثير بالعديد من المناهج الحديثة والنظريات الاسلوبية والفلسفية، والتي عمدت على استشراف مقدمات لتأصيل الاشتغال النقدي المعاصر، وتقعيد القواعد والمقاربات النقدية للتحولات الحادثة في الرواية الجديدة..

محاور الكتاب حاولت ربط الاشكاليات الفنية والمنهجية للتحول في الكتابة الروائية بمعطيات ما افرزته الظروف والمتغيرات السياسية والاجتماعية في هذا البلد او ذاك، فضلا عن التعرف مع طبيعة المتغيرات التي مسّت ظواهر الحريات الثقافية وحريات التعبير والحراك المدني، وحيوية النشاطات الثقافية، فضلا عن الحرية الخاصة بالصناعة الثقافية وعمليات توريد الكتاب وتسويقه وطبيعة الرقيب الثقافي والفكري، والذي كان يمثل عقبة كأداء امام تنظيم مفعول التحول في السياق الثقافي بوصفه تحولا فلسفيا ومفاهيميا، مثلما هو تحول في المعطيات الثقافية، وعبر



في كتاب (تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق) الصادر عن (منتدى المعارف) ٢٠١٣ يسعى الناقد والباحث أحمد المديني إلى استقرار محمول هذه التحولات من منطلق ماتثيره من أسئلة، وما تستدعيه من أفكار ومواقف ومقاربات، اذ يقترح الباحث عدد من القراءات العميقة التي تناقش التحولات الفنية في الرواية العربية الحديثة، مثلما تناقش علائق هذه التحولات بالزمن السياسي والاجتماعي ومتغيراتها، والكشف عن العديد من التظاهرات التي وضعت الرواية ازاء مجموعة من الاشكالات المفاهيمية، بدءاً من اشكالات الهوية السردية والتاريخية، وانتهاء بخصوصية المخيال السردية بوصفه تقنية في الكتابة، او حشداً من الرؤى التي تلامس الأنساق المضمرّة في التاريخ وفي النصوص، إذ أعطت هذه الاشتغال عمقا ووظائفيا للرواية العربية وسماتها في التجديد، اذ تجلت فيها الكثير من التغايرات الأسلوبية والنقائية، مثلما تمثلت فيها مجموعة من تباديات الانشغال والتأويل والتركيب، والنزوع الى الاستعانة بفعالية القراءة المجاورة بوصفها اشتغالا ثقافيا، وكشفا لفنائض المعنى كما يسميه بول ريكور، او بوصفه نزوعاً لتمثل اشتغالات الفينومولوجي الذي يستعيد العالم بوصفه ظواهر

تلمسها للأسئلة الإشكالية التي تعنى بالمناهج والنظريات الثقافية، ومدى قبولها، وطبيعة درسها وتسويقها والنظر إليها بوصفها وظائف اجرائية فاعلة، والتعرّف على مدى قدرتها في تأهيل الوعي القرائي للتعاطي اشكالات الكتابة الروائية، في سياق تغايراتها الأسلوبية، وفي سياق تعاطيها مع قواعد منهجية صارمة، او مع فضاءات ثقافية رمزية خاضعة للكثير من رقابة السياسي او الديني والسلطوي، ومتماهية مع تلمساتها في مقارنة تابوات الجنس والسياسة والدين..

### الرواية والسيرة.. الرواية والواقع..

علاقة الرواية بالسيرة، واحدة من اكثر تمظهرات التحول الوظيفي في المشغل الروائي، مثلما هي تعبير عن تجديد اليات المنظور الفني في البنية التجديدية للرواية الحديثة، اذ بدت رواية (السيرة الذاتية) وكأنها محاولة لسرد استيهامات الحكاية القديمة، والتخلص من هيمنة الراوي الغائب، والراوي العليم، فضلا عن سعي هذه الوظائف لخلق نوع من المزاج المثالي في مقارنة ثنائيات ما يحمله التاريخ، وما يتخلله السرد، اذ ان هذه الثنائية تمثل تنشيطا للفعل الروائي، ودافعا لإعادة إنتاج مفهوم أكثر حيوية للتخيّل السردى من منطلق مقاربتة لحمولات التاريخي والسيري والوثائقي. هذا المعطى انعكس على بنيات التجديد في الكتابة الروائية، تلك التي تستدعي اشتغالات جديدة، مثلما تستدعي ايضا نوعا من المغايرة التوصيفية والفنية، على المستوى الوظيفي للزمن والمكان والشخصية، وعلى مستوى طبيعة الروي والميتاروي، إذ أسهمت هذه المستويات التجديدية في وضع الرواية امام منظورات جديدة، واستخدامات جديدة لمفاهيم التبئير، وللتعدد في زاويا النظر وفي بناءات النص/ السيناريو، والنص المشهدي، والنص المنبثق من عين الكاميرا، فضلا عن التداخل السردى الذي بات اكثر تمثلا لما تستدعي معالجته السردية مقارنة مع الوثيقة والسيناريو والشعر والتاريخ وغيرها من البنيات المجاورة، والتي صنعت ما يمكن تسميته ب(صدمة الكتابة الروائية)..

لقد وضع الباحث علاقة الرواية بالسيرة على شكل سؤال، لكن هذا السؤال غفل عن تلمس طبيعة المتغيرات

الداخلية في المشهد السيو سياسي العربي، لاسيما في معاينة الصراعات الداخلية والحروب وظهور انظمة الاستبداد، وصعود الافكار الاصولية والجهادية، إذ وضعت هذه التمظهرات كتابة الرواية أمام ازمة مفتوحة في النظر الى هوية الانسان العربي في التاريخ وفي الوثيقة او النص والمقدس او في الواقع، وفي تعاطيه مع قيم ومفاهيم مثل الحرية والديمقراطية والجنس والمنفى والسجن ولقهر الاجتماعي وحتى التكفير والتهميش والعزل، فالتبدلات التي عاشها الانسان العربي خلال العقود الاخيرة، وطبيعة الصراعات الطاردة والشكوكية، جعلت التاريخ مأزقا او فخا، وربما دفعت بالإنسان إلى محاولة جريئة ومغامرة لتدوين سرود تاريخه وسيرته وسرائره وفواجعه الداخلية، لكي يتخلص من رقابة المقدس والسلطة والايديولوجيا والمهيمنات الاجتماعية.. هذا الدافع تحول إلى صدمة تدوينية، أعادت الروائي إلى استكناه محمولات الأنساق المضمرّة للحكايات والسير والمغازي والفلكلور، إذ يمكن استقراء ما فيها من دلالات رمزية، ومن رؤى مفارقة، والتي يجتهد البعض في ايجاد مقاربات خلافة تلامس بعض ازمات الانسان المعاصر، ازمة العنف والاضطهاد والغلو والحرب والهزائم القومية وجدل الواقع، والتي تحولت الى ازمة مصائر وازمة وجود. كما ان نزوع الروائي للتخلص من صدمات التاريخ والواقع دفع به إلى ما يشبه (الهروب الانزياحي) باتجاه تقانات جديدة، تلك التي جعلته يدخل في خانة التجريب ومقاربة بعض اشتغالات الواقعية السحرية وبعض تقانات الرواية الجديدة التي جاءت بها كتابات روب غرييه وجماعة الرواية الجديدة، والتي جعلته اكثر اغترابا عن التاريخ والنمطية والواقعية، واكثر قربا من ارهاصات وعيه الشقي في الهروب بواسطة السرد السحري من الضغط والاكراه، والبأس النص الروائي نوعا من الاتوبوغرافية التي تدوّن السيرة الذاتية في تعلقاتها مع التاريخ والوثيقة والواقع..

اقسام الكتاب حاولت مقارنة اشكالات الكتابة ومنطلقها، فهي تطرح الكثير من المسائل التي تتعلق بالمقايسة والمقارنة المفهومية بين الجديد والقديم، اذ تكشف هذه المقايسة عن انساق مضمرّة تحيل الى ما يشبه الاستعانة

بعضها ما يتعالق مع الإيديولوجي، وبعضه ما يتعالق بالوثائقي الذي كثيرا ما يتحول الى مهمنات تضغط باتجاه تغيير زاوية النظر للنص الروائي ولعوالمه التي كثيرا ما تتحول إلى مولدات تنعكس على شكل الكتابة وعلى مجرى تحولاتها الفنية...



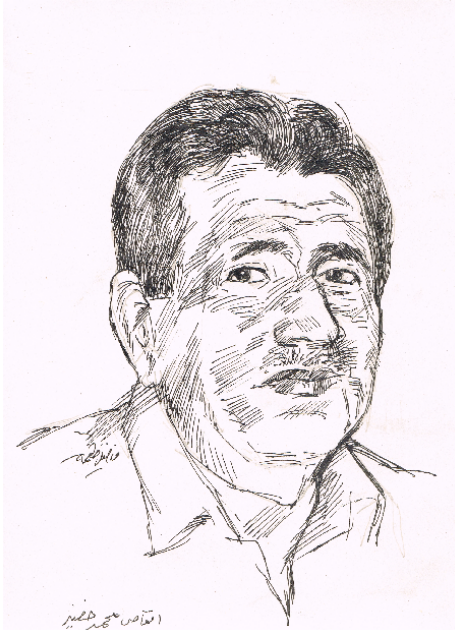
بوظائفية النقد الثقافي الذي يضع الكتابة الروائية بوصفها انساقا، وبوصفها مجاورات، وكذلك بوصفها منطلقا لرؤية الوجود يعيون أكثر اتساعا، والذي يخضع النص الروائي للمعالجة الثقافية، بوصفه مادة قرائية، ومادة نصية للكشف في ضوء تعالقاتها، وبما يمكن إخضاعها للقراءة المنهجية مهما كانت، ولأسيما المناهج الأسلوبية، والسياقية التي تتعامل مع التحولات التاريخية للكتابة الروائية، وليس المناهج النصوية التي تعنى بالبنى الداخلية التي تكشف عنها الاشتغالات السردية البنائية والنسقية للرواية...

وفي القسم الثاني، يسعى الباحث لتلمس مايتعلق بالبنى الهيكلية للعمل الروائي، من حيث التعرف على نسيجها الحكائي، وعلى تلازم وحداتها السردية على مستوى تعالق الزمن السردى بالزمن التاريخي، وعبر قصديتها في تصنيع المكان السردى بوصفه مكانا رمزيا تحتشد فيه شفرات الواقع والتاريخ وانسنة المعنى، فضلا عن تخليق الشخصيات السردية في سياق علائقها الرمزية، اوفي ضوء كينونتها التعبيرية عن معطى محمولاتها الصراعية والوجودية في الواقع، والتي تقترح دلالاتها التوليدية للقارئ الباحث عن استكناها وجوده في النص الروائي..

القسم الثالث من الكتاب أكثر استغراقا في الجانب الفني والذي يعمل على تلمس طبيعة الاعمال الروائية التي اختارها، والتي حاول ان يستقرى من خلالها التوظيفات الحكائية والتاريخية والفولكلورية، والتي تقدم عالما مسكونا بالصراعات والدلالات، اذ هي تستعيد عالما أو وجودا وتحقق بهما من خلال معالجة البنى الفنية، والاشتغالات السيميائية التي تسعى إلى الكشف عن انساق مضمرة او المسكوت عنه في التاريخ او الوثيقة..

إن ما يسعى اليه كتاب المديني ينطلق من منظور نقدي منهجي يقوم على ابراز الجانب الوظيفي لوعي النظرية والمنهج، وعلى مقاربة الرواية بوصفها جنسا ثقافيا، باتجاه ان تكون فعالية القراءة مناظرة منهجية ايضا، لكنها تقوم على سلسلة من الإستراتيجيات التي تتيح للباحث ان يعطي للتجريب عمقا تأسيسيا، وتجاوزا يتناسب وطبيعة التحولات الحادثة التي كثيرا ما تقترن بمؤثرات خارجية





## رواية التغير في العراق

محمد خضير

### (١) مقدمة

يجدر بكتاب السرد في العراق عموماً أن يختاروا مواقعهم بين منتجي الأجيال الروائية، ويقرأوا أعمالهم بحسب قطائع التاريخ السياسية المفصلية، محلياً وعالمياً. وتعتبر هذه القراءة في نظري، جزءاً أساسياً من واجبهم تجاه اهتمامهم النظري والمعملي. وتصحّ هذه الجدارة حين يتموقع المشغل الجديد لكتاب روايات التغير في العراق، بين مواقع الإنتاج الروائي العربي، المؤسسة على حافات القطائع الروائية والإبستمولوجية، على وجه الخصوص. ولطالما تصوّرت عملي السرد على أساس وجود هذا المشغل أو المحفل المشترك على جانب الطريق "القطائعي" الوعر بعدة أشكال، مجمعة مرة، وبيضة على ساحل البحر ثائية، وقلعة تحوي مجلس العالم مرة ثالثة. ويتفق التصور الأخير مع البحوث المشتركة والدائمة لوضع تصوّر، قصير الأمد أو ممتد النهاية، لشكل الرواية، خاصة بعد تعدد طرائقها وبنياتها، وموقع الروائي من بؤرة أحداثها، الحقيقية والمتخيّلة. ويقوى تصوّري هذا، كلما عزمت على تخلص عملي السرد من مقاصد النوع الأدبي السابقة على القطيعة المعرفية الجديدة. فانا روائي بهذا القصد، لأن ما أكتبه من نصوص يتجه إلى معمار الرواية، بقناعة البحث المشترك الذي أشرت إليه، أي بقصد اجتياز المفاصل الإجناسية المقتطعة من التجارب الموروثة والسائدة.



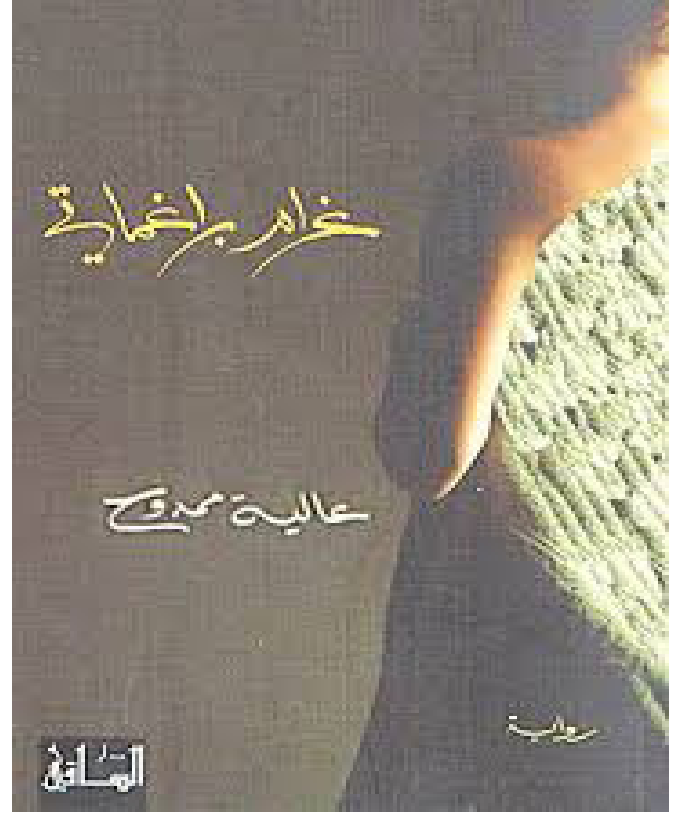
العلوم الإنسانية، انطلاقاً من صوغ أسئلة "تقطع" مع تلك الموروثة أو السائدة، كتفاعل رواية بروس "البحث عن الزمن الضائع" مع فلسفة برغسون في مجال تنظير مفاهيم أساسية حول الزمن والذاكرة (الديمومة والثبوتية الحيوية)، أو تفاعل الرواية الفرنسية الجديدة مع تصورات فلسفية ومعرفية مغايرة للطرائق المعروفة في النظر إلى العالم والتاريخ وسلوك الأفراد. وتبعاً لهذه القطيعة، يحدد برادة مكونات الرواية العربية الجديدة بخمسة مكونات: "السر والثيمة والشكل واللغة والمتخيّل". ثم يطبق هذه المكونات على قراءته لنماذج مختارة من الروايات العربية الجديدة، استطاعت أن تتمثل مرحلة المأساة والتجاوز، أو الاختلاف والمغايرة.

تسمح لنا رواية التغير في العراق بتقديم ملاحظات أولية قبل تفصيل كل ملمح من ملامحها أو أنموذج من نماذجها. لقد اقتحم النوع السردي الجديد تاريخنا الأدبي وقطيعتنا المعرفية، معلناً عن إضافات هامة ومغايرة، أجملها في ملاحظتين:

أولاً: إن الإضافات الروائية الجديدة من روايات التغير، تقابل في أهميتها الإضافات الروائية "الستينية" إلى رواية الخمسينيات من القرن العشرين، نظراً لتشابه العوامل السياسية والمعرفية، المتمثلة بشعور الخيبة والضيق، وبداية مرحلة جديدة من الإطلاع والتفاعل مع نماذج روائية عالمية (سارتر وكامو وساروت وروب غرييه ودوراس وجويس وفرجينيا وولف) قطعت صلتها بموروثها الروائي الواقعي والتاريخي السائد.

ثانياً: إن رواية التغير شديدة الصلة بحقيقتها النوعية وسيرة كاتبها الذاتية. وهنا تجدر الإشارة إلى الملاحظة الآتية: يُشار غالباً إلى أن رواية التغير هي استجابة سريعة لمرحلة التغير الحاسمة في ٢٠٠٣، محدودة بشدتها وعنفها وفوضاها المجتمعية. لذا فإنها تمثل حساسية ما بعد السقوط أو الانهيار الجماعي والفردى للقيم والأيديولوجيات (المشابهة لسقوط سلطتي ١٩٦٣ و ١٩٦٧).

إنني أؤكد هذا التحليل، سوى أنني أزيد على الملاحظة السابقة، بأن حساسية ما بعد السقوط (وهي استجابة معرفية أساسية) سبقت نشوءها باثني عشر عاماً. والحقيقة



أما قراءتي التالية لأعمال شركائي في المشغل الروائي، الذين يقاسمونني تصوري ذاك، فقد اخترت سبيلها لتعيين موقعي الدقيق بين المواقع العديدة على طرق التعبير الروائي، التي انتهت أخيراً عند موقع "رواية التغير". ولكم أن تتصوروا عدد القاصدين هذا الموقع بين شاغلي مواقع روايات التغير في الوطن العربي والعالم، وقصد كل واحد منهم إجراء قراءته (تصوره) لعمله الخاص. فالقراءة "الموقعية" مسلك باتجاه تعيين الفضاء المشترك لاستغالات الرواية الجديدة (كونديرا وإيكو مثالان على هذه القراءة، فضلاً عن قراءات النقاد العرب). وأقرب مثال نستطيع أن نحدد موقعنا إزاء قراءته هو الناقد والروائي المغربي محمد برادة في كتابه: الرواية الجديدة ورهان التجديد، (دبي ٢٠١١).

يحمل محمد برادة حدوث القطيعة الأساسية في كتابة الرواية العربية على انتكاسات الواقع العربي المأساوية قبل نسخة حزيران ١٩٦٧، ويرى أن هذه "القطيعة الأدبية" قد تفاعلت مع "القطيعة الإستمولوجية" في



أن مرحلة (قطيعة) التغيير الروائية سبقت مرحلة التغيير السياسي، وعلى وجه التحديد فإن العام ١٩٩١ هو العام المفصلي (الروائي الموقعي) الذي بشر بنشوء تلك الحساسية النوعية والمعرفية (قراءة نماذج مغايرة وجديدة من الروايات ونظريات السرد العالمية، وبداية فعلية لظاهرة الهجرة أو النفي الأدبي الخارجية، المقابلة لظاهرة النفي والحصار الداخلية).

أرى أن التحقيب الدقيق لهذه النوع من الرواية هام تاريخياً، لأنه سيجمع محاولات روائية مختلفة لأجيال روائية "متحسنة" على الدرجة نفسها لقطيعتها الأدبية. نستطيع - مثلاً - أن نضم محاولات: محمد الحمراني وأحمد السعداوي ونصيف فلك وناظم العبيدي وضياء الخالدي ومرتضى كزار وعلي عباس خفيف وضياء الجبيلي وجابر خليفة وعبد الكريم العبيدي وسالم حميد وصلاح عيال وسعيد حاشوش وعبد الحليم مهودر وحسن عبد الرزاق وكليزار أنور وفليحة حسن وخضير الزبيدي وأحمد إبراهيم السعد وعلاء شاكر وحسين رحيم ونضال القاضي، إلى محاولات: أحمد خلف ولطفية الدليمي وعبد الإله عبد الرزاق وجاسم عاصي وطه الشبيب وجهاد مجيد وابتسام عبد الله وحنون مجيد ونزار عبد الستار ووارد بدر السالم ولؤي حمزة عباس وحמיד المختار وسعد محمد رحيم وعلي لفقة سعيد وسعدي الزبيدي وتحسين كرمياني وزيد الشهيد وعباس خلف وفاروق السامر. كما يسمح لنا هذا التحقيب "الحساس" بضمّ روايات المهجر إلى روايات الوطن بما تمتلكه من مزايا الفضاء العابر للحدود والقيم والأجيال، فتحضر في موقع التغيير أعمال: علي بدر وفاضل العزاوي وعبد الرحمن الربيعي ونجم والي وعبد الستار ناصر وجمعة اللامي وشاكر الأنباري وعبد الله صخي وزهير الجزائري ومحمود سعيد وسلام إبراهيم وأسعد اللامي ومحسن الرملي وحسين الموزاني وعباس خضر وجنان حلاوي وسلام عبود وسليم مطر وعارف علوان وعلي الشوك وشاكر نوري وميسلون هادي وعالية ممدوح وإنعام كججي ودنى غالي وبتول الخضيرى وسميرة المانع وإرادة الجبوري وبرهان شاوي وسعدي المالح. (ويشمل هذا التصنيف الواسع الروائيين العراقيين

من القوميات غير العربية الذين تنطبق عليهم معايير رواية التغيير).

يستجيب هذا التحقيب لعامل جديد طرأ على نظام الإنتاج الأدبي العراقي الحديث (بعد مائة عام من التجويل المرحلي) يتمثل في تعدد مواقع الإنتاج، ونشوء نخبة ثقافية ونقدية صاحبت حقبة التغيير المنقطعة عن سابقتها الجبيلية. أصبح ممكناً لنا، بعد هذا التحليل فوق المواقع المتناثرة، أن نمحو الحدود بين الحساسيات الروائية، ونشير إلى نوع واحد من رواية التغيير. ونعني به تحديداً، النوع المغاير لمعرفيات الرواية التقليدية ومرجعياتها الأيديولوجية والمرحلية. شعرتُ بضرورة هذا التحقيب الأدبي في مناسبة مخصصة لفؤاد النكرلي، واقترحت أن يؤرخ النتاج السردى العراقي استناداً إلى حدود تحقيبية ثيمائية (نوعية) أحاطت بالمخاضات والقطائع الكبرى لروايتنا، وتشمل ثلاث مراحل أساسية: (مرحلة التأسيس ١٩٢٠ - ١٩٤٥، ومرحلة الصعود ١٩٥٨ - ١٩٧٩، ومرحلة التغيير ١٩٩١ وما بعد).

نلاحظ على روايات التغيير العراقية (استثناء من مثيلاتها العربية) تنوع ثيماتها ونظمها السردية، وحساسيتها الذاتية المرتبطة بضمير المتكلم، كما نلاحظ عليها استثمارها

تخييلي، بمعونة الذاكرة التناسية للراوي.

### (٢) نماذج

صدرت روايات كثيرة خلال حقبة التغير التي حددتها في المقدمة بالأعوام (١٩٩١ وما بعد)، تشترك في معاييرها البنائية الثلاثة (الثقافية والإفتراسية والتناسية)، وتتعدد ثيماتها الحكائية، وتتغير نظمها السردية مع نظم ما سبقها من حقبتَي (التأسيس والصعود).

هنا أختارُ فئة من روايات التغير لاستجلاء شغلها وتغايرها، كما يبدوان في قراءتي الخاصة، ومقاصدي الموقعية. ولا أحسب القراءة من موقع النافذة، ستوفر مساحة كافية للدخول إلى فناء النصوص الواسع، وتحليل أغراضها التي تتخفى في الغرف الخلفية للحكاية الشخصية لكل راوي نمذج في هذه الفئة. وما زالت هذه النصوص بعيدة عن التحليل المنهجي الذي يوزعها على حقبتها توزيعاً منظماً، ويوصلها بأدوات النقد الثقافي والنسوي، ومرامي القراءة التأويلية. لذا فالمسافة القادمة التي تنتظر هذه النماذج وغيرها من روايات التغير أبعد ما نفراً وأوسع مما نمثل.

#### السيد أصغر أكبر: مرتضى كزار، ط١، ٢٠١٢

تتوفر في هذه الرواية معايير رواية التغير الثلاثة التي ذكرناها آنفاً، بنسب متساوية ومتفاعلة وقوية، حيث حكايات البنات الثلاث للنسابة النجفي السيد أصغر أكبر تخترق بقوة السيرة الكبرى لمدينة النجف القديمة وعائلاتهما، إضافة إلى سيرة الراوي المتكلم، في شكل أخطاء مطبعية، تتحول إلى كائنات إجرامية متخفية في الأزقة، هي في التالي أخطاء التاريخ الأخيرة (احتلال العراق).

ولا بدّ أن نفرق في تحليلنا للرواية بين نوعين من نظم التخيل السردية التاريخي، النوع المتناص مع المدونات والسير البيوغرافية لشخصيات التاريخ، من طرف راوٍ عليم (روايات أمين معلوف)، والنوع المتناص مع المرويات الشفاهية للتاريخ الشعبي، من جهة راوٍ مشتبك بموقعه الداخلي في الرواية (رواية مرتضى كزار).

سمح نظام المشجرات العائلية للكاتب بمقابلة حوادث الماضي بحوادث الحاضر وربطها تفاعلياً. فلو اكتفت رواية (السيد أصغر أكبر) بوظيفة المؤرخ العجائبي، لظلت

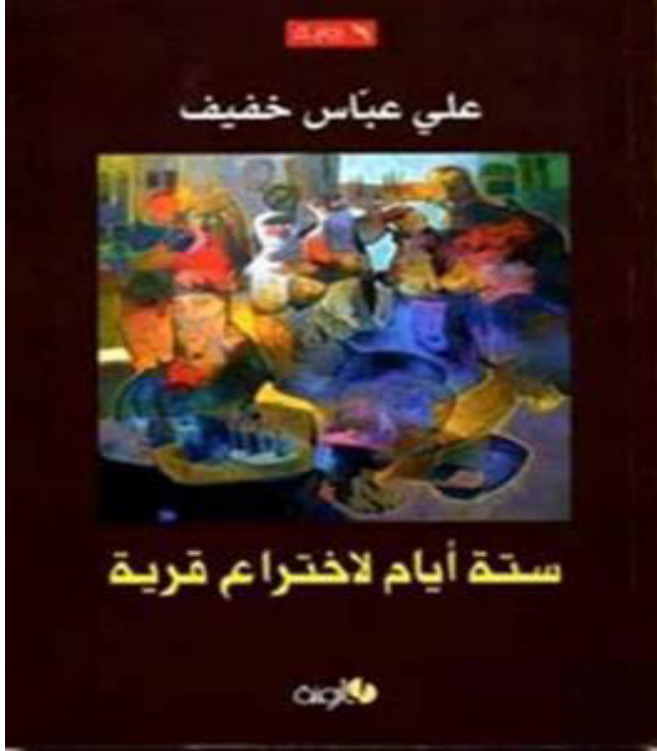


المعلومة التي يتيحها نظام الروابط الالكترونية النصية Links. لكن عمومية المعلومة وتفرعها في الفضاء الرقمي سيرتبطان في النص الروائي ببؤرة السرد التي تتجمع فيها سيرة مؤلفها واستجاباته للوقائع ومخاضاتها بشدة انتقادية. لقد أصبح المعيار الثقافي للراوي وتاريخه الشخصي دليلين على انتساب روايته لحقبة ما بعد التغير. وعموماً فإن المعايير التي تساعدنا القراءة على اشتقاقها من نماذج رواية التغير تتلخص في ثلاثة:

(١) **المعيار الثقافي:** الذي يعطي السرد كثافته التاريخية، وسلطته المعرفية، وهويته الشخصية. (أي معيار الحكاية الشخصية للراوي المتفرعة من المدونة السردية الكبرى للتاريخ).

(٢) **المعيار الافتراضي:** أي بناء فضاء علاماتي (Semiosphere) بمصطلح يوري لوتمان، يتيح استعمال المعلومة النصية والصورة بدلاً من الواقعة الملموسة.

(٣) **المعيار التناسي:** بمقتضاه تتداخل الفضاءات والنصوص (الفنون والفلسفة والعلوم) وتنتقل المعلومات بين الفضاءات النصية المتداخلة بمرونة، وتحريف



من أعضاء المشغل السردي، تمخضت الحكمة الرئيسية عنهم. أما القصة الفرعية التي يتلقاها المستمعون الداخليون والقراء الخارجيون، فتدور حول عثور القوات البريطانية على جثة متحللة مرمية في الأزبال، تعود لكاتب متصعلك من المدينة المخربة التي دخلتها اسمه (كمال حنون)، فتعهد بالتحقيق في الحادثة إلى محقق بريطاني متقاعد جاء بصحبة الجيش. تختلط صورة الكاتبين، الراوي والكاتب القتل، بصور قتلى آخرين يعجز المحقق البريطاني عن فرزها ومعرفة حقيقة وجودها، ويتعرض مثلها إلى القتل (الوهمي).

ويبدو أن سرد (التحقيق) أو (التحري) واحد من اقتراحات رواية التغير، تتعدد فيه المداخل وتنحشر داخله سير شخصيات حقيقية ومتخيلة. وبناء عليه فإن رواية (فنسنت القبيح) هي رواية قراءة أو بحث (نشأت على يدي موباسان وبو وتطورت بأفلام خوان رولفو و بول أوستر وأورهان باموق) حيث يختبر السرد ظنية حدوثه إزاء حقيقة تلقيه وتعدد وسائله وقرائنه. وتشكل مفاجآت البحث متاهة القراءة أو الاستماع، وتزود الشهود (المتلقين

حبيسة المعيار البيوغرافي لروايات التاريخ التقليدية، إلا أن البناء التشعبي للرواية اتسع لربط جانبي يضيفه جنرال إسباني يخدم في قاعدة النجف العسكرية في صيغة رسالة إلى صديقه في مدريد، تتحدث عن معارك الميليشيات في مقبرة النجف، لكي تؤكد الرواية ارتباطها بالتاريخ العجائبي للحاضر. بهذه الحركة السردية (الفصل الأخير الملحق) تضع الرواية المعلومة التاريخية موضع التحليل والمراجعة والنقض، بما أن وظيفة السرد هي اختراق الحدود الافتراضية بين الواقع وتخيله.

#### مخيم المواركة: جابر خليفة، ط ١، ٢٠١١

سنلاحظ على هذه الرواية ما لاحظناه على رواية التغير، اهتمامها بالتداخل بين التاريخ الشخصي للراوي المتكلم وحوادث التاريخ البعيدة، وارتباط هويته السردية بهويات الجماعات الصغيرة بوساطة روابط (مخيمات) افتراضية متعددة.

تقيم الرواية مواقع افتراضية لها، وتشارك في رواية أحداثها رواة متعددين، ينتهي نسبهم بالراوي الأخير (عمار إسبيليو)، للتغلب على صعوبة الاتصال الفعلي بشخصيات التاريخ، وعبور الثغرات البنائية التي يفتحها النمط الروائي التاريخي بسبب التزامه سرد السيرة البيوغرافية والتقدير الحرفي بها. استطاعت (مخيم المواركة) أن تخرق أنماط السيرة والوثيقة باختراع وسائل اتصال عبر تاريخية، عبر ذاتية، عبر وثائقية، عبر حكاية، تفاعلية وترابطية (هايبيرية) تشبك نصوص شبكة الموريسكيين الأندلسيين بشبكة الموقع الأخير للرواية، الموقع أو المخيم العراقي، وراويها الأول (عمار إسبيليو).

بذا نرى أن المعيار الافتراضي لهذه الرواية يتقدم على بقية المعايير، لإبعاد دلالة الاستنثار والإقصاء والانتقام، وإرساء دلالة الانفتاح والتسامح والتعاقد بدلاً منها.

#### وجه فنسنت القبيح: ضياء الجبيلي، ط ١، ٢٠٠٩

أختار هذه الرواية القصيرة من روايات المشغل السردي في البصرة، مقترحاً قراءتها في ضوء معايير رواية التغير، حيث القراءة الخارجية تحيل إلى قراءة داخلية لقصة يرويها كاتب روايات بوليسية مغمور اسمه (فريد سكران) لأربعة من مستمعيه الوهميين، ربما كانوا عينة



الراوي المتكلم ويحايتون بحثه وأدلته الافتراضية لبناء متاهته الظنيّة، كما أنها وليدة جلسات يغلب عليها النقاش والشجار حول مسائل (مثل إمكانية الاتصال بأشخاص من الحياة الأخرى، واختراع قرية بيت سحنة من مخيلة صبي اسمه بريس، فقاً صقر عيون أهلها) قبل أن تنطلق لتتحرى بنيتها الحكائيّة وراء "مفكرة الأحلام" التي جاء بها أحد الشركاء (ناصر قوطي) إلى المشغل، ونسبها إلى الصبي الغريب بريس. إلا أن ما يميز رواية خفيف عن رواية الجبيلي، ابتعادها عن لغة "التقرير" الجافة، وتناصها مع حكايات "المفكرة" بعروض لغوية طرية، وتحرّيات شعرية. لكننا ما زلنا عند حدود المدونات الداخلية التي تستدرج أبطالاً ورقيين إلى متنها الرئيس، وما زلنا مقودين بتحقيقات صوت مركزي يجيد التمويه وتبديل نبرة الخطاب وتغطية مصدر الصوت.

ولكن لماذا نختبر الجزء الغاطس من الواقع والتاريخ، وتصور شخصياته الرئيسة والهامشية برؤى كتاب ورقين حالمين؟ ألا تقي عين المراقب الواعية ونصوص الواقع المكشوف بالتحقيق في السرائر والضمان؟ هذا سؤال "المشاجرة" الذي قد يُطرح على المؤلف وشركائه في المشغل، وقد يكون الجواب الأولي السريع: إن القطيعة الروائيّة مع الواقع والتاريخ قد "قطعت" السبيل للرجوع، وأصبح معيار التاريخ الثقافي الشخصي للراوي السبيل الأفضل إلى تخيل الماضي (ليس التاريخ قصة ما كان، إنما قصة ما يكون). وهذا ما توصلت إليه رواية (اختراع قرية) إذ فرّعت من مفكرة متخيلة ستّة متون ميثولوجية، أو ستّ عيون عوّضت أهل قرية سحنة عن عيونهم المفقوة.

**يحدث في البلاد السعيدة: ضياء الخالدي، ط ١، ٢٠٠٤**  
تقدم هذه الرواية بطلاً غاضباً اسمه (فهد) منقسماً عل ذاته وعلى مؤسسته العسكرية ونظامها الأخلاقي، هارباً إلى ما وراء الحياة العائلية المستقرة المطمئنة. يظهر هذا البطل في القسم الأول من الرواية بصفة (ج.م) أي (جندي مكلف جحش مربوط) بلغة الخالدي الغاضبة. تبدأ قصة الجندي فهد بقتل ضابط سريته والهرب واللجوء إلى فندق بمدينة كركوك. يتعاطف صاحب الفندق مع الجندي الهارب، ويساعده على الالتحاق بمهربين، يقودونه عبر الجبال، لكنه ينتهي مع الثوار. ويذكرنا هذا البناء المستعار بنماذج



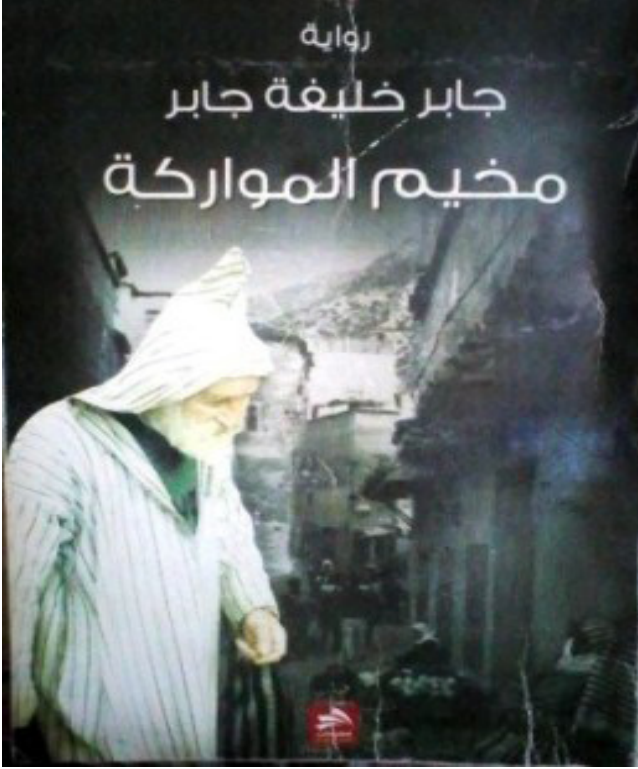
أو المستمعين، الحقيقيين والوهميين، الأحياء والموتى) بمفاتيح تساعد على إيجاد الرواية.

وبهذه الصيغة من التداولات والإحالات القرائية، تقترح رواية الجبيلي شكلاً "حكواتياً" هو أقرب إلى معيار الظن والافتعال، يضاف إلى شكل المدونات المتداخلة (وقد جربه ضياء الجبيلي في روايته الأخرى: لعنة ماركيز وبوغيز العجيب). وما يميز هذين الشكلين اشتباك سيرة راويها الأول مع سير أبطال ورقين، ذوي مزايا خارقة، يتطايرون من مخيلة حكواتي ساخر، في جلسة قراءة حول منضدة بمشغل سردي مؤقت. ومهما أحسن الظن برواية "التحقيق" هذه، فإن تواتر ألعاب ورقية في روايات قادمة للجبيلي قد يصرف قراء مفترضين كثيرين عنها.

**ستة أيام لاختراع قرية: علي عباس خفيف، ط ١،**

**٢٠٠٩**

تقتسم هذه الرواية القصيرة مع رواية ضياء الجبيلي (وجه فنسنت القبيح) الكتاب الصادر عن المشغل السردي في البصرة، وهي مثل قسيمتها تستند إلى "تحرّيات" شخصية عن شركاء حقيقيين ما زالوا أحياء يزاملون



عالمية كثيرة، تعاملت مع ظرف الحرب اللاإنساني، وبروايات الحرب العراقية المكتوبة في المنفى. سوى أن رواية الخالدي تخرق بناء النوع الكلاسيكي، بانشطار ضميرها المتكلم إلى ثلاثة أصوات روائية ينوب أحدها عن الآخر، في سرد مآل البلاد "غير السعيدة" التي تنوعت "مخبوءات" أبطالها، واشتهرت بتلفيق قصص هروبهم واختفائهم. وفي مثل هذه الحال تختلط مسرودات الذات الضائعة والكنيية، وتعلن "مدونات" رفضها لقيم العسكرة والتسلط الأيديولوجي، بأكثر الألفاظ فحشاً ونفمة. وعبر هذا التداول لضمائر السرد المتقابلة أو المتناوبة، تخلص رواية الخالدي لأهم معايير رواية التغير التسعينية.

إنه يحلم، إنه يلعب، إنه يموت: أحمد السعداوي، ط ١،

٢٠٠٨

لو كنت إنساناً حقيقياً، تسير مع أصدقائك، تحت ثقل السكر، في ميدان باب المعظم، في ساعات الليل الأخيرة، فلن تواجه، في الحقيقة، إلا احتمالات عالم افتراضي، يزخر ذهنك بشخصياته، كأنك في غرفتك تجول هنا وهناك بينهم على (الشات).

أنت روائي، تشق طريقك في وسط الحقائق المروعة، لكن من المحال عليك أن تكتب نصاً روائياً حقيقياً، لأن ما تكتبه حينذاك سيكون تراجيدياً سخيطة (على محمل إميل سيوران). هذا ما يقوله لك أحمد السعداوي، في "أوراق" روايته تصديقاً لحدوث "قطيعة" روائية بين الحقيقة والخيال، اللغة وإشاراتها، والتباس الشخصيات بعضها ببعض.

تتماثل القطيعة الروائية العراقية مع مثيلاتها العربية، بخصوص تغيير منظار الرؤية للعالم، إلا أن قطيعتنا التي تستند إلى فرضية التغير بعد ١٩٩١ أجرت تعديلاً أساسياً على بنية التخييل الشخصي والتاريخي، ورؤية الواقع والعالم. وتنفرد رواية السعداوي باقتراح التزاوج بين رؤية العالم (هنا) ورؤيته الافتراضية (هناك). وسيجد القارئ نفسه في البعد المشترك المركب (هناك) بحسب رؤية السعداوي كلما اقترب من نصه السريع كسهم مريش.

(٣) نماذج نسوية

تغفل الدراسات النسوية (النقدية والاجتماعية) روايات

الكاتبات العراقيات عن حق أو عن عمد، فيما تحظى روايات الكاتبات العربيات من لبنان ومصر وفلسطين والجزائر بقسط وافر من البحث في مضامينها القومية والاجتماعية. وكان أفضل كتاب طالعته مؤخراً قد صدر عن المركز القومي للترجمة في القاهرة ٢٠٠٩ بعنوان (نقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، تحرير ليزا سهير مجج وبولا سندرممان وتريزا صليبا، ترجمة فيصل بن خضراء) وتضمن مراجع هامة لدراسة الروايات العربيات الرائدات في ستينيات القرن الماضي، فكان محتملاً أن تخرج الرواية النسوية العراقية من إطار هذه الدراسة.

المصدر الثاني الذي تعتمد إغفال النماذج الروائية النسوية العراقية، كان كتاب (إشكالية الأنا والآخر، تأليف د. ماجدة حمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠١٣) وتضمن دراسة لثماني روايات عربية حديثة، أربع منها لروائيات من مصر والسودان وفلسطين ولبنان، كتبتها بعد أحداث أيلول ٢٠٠١. ويبدو أن دافع المؤلفة لإهمال دراسة نماذج نسوية عراقية ينطوي على فقدان

على جانب من حقبتنا المجهولة الأبعاد. سيحدث أكثر من استدراك على مصادر دراسة الرواية النسوية، إلا أن استدراكي الأخير يدور حول السؤال عن صلاحية معايير النقد النسوي وأدواته المفاهيمية التي يقارب بها النقد الرواية النسوية بثقة عمياء.

إن الصلابة والتحديد لا يجديان، فالنقد معديّ بنماذج النسوية، والمفهوم مفوض بعنف نصوصها اللغوية. والنقد الخنثوي مشكوك بفاعليته الاستشعارية. إلا أن القراءة تتقدم كقطار على سكة متریّة مطوّع ممتدة على طول أرض الأمّ المولدة عشتار. فلا لذة تفوق لذة النص المستور في زاويته الغامضة المغطاة بشعائرها ولغتها اللامعيارية.

لن تغنينا هذه التقاطعات المشتركة في خطاب النساء العربيات المتمحورة حول "الهوية والجنس" عن البحث في أبواب تتسع لها حقبة التغيير، مع توفر نماذج روائية مغتربة لنساء بدأن يطرقن هذه الأبواب بقوة وإلحاح. فقد تدفعنا عودة النصوص النسوية إلى دارها لإلقاء نظرة متفحصة تلتقط ملامح موقعها المنفرد، المواجه لتحديات الحركة النسوية العولمية، وتكيفات خطاب ما بعد الاستعمار لنمط الخطاب النسوي العربي. وإزاء هذا التحدي والتكيف، لا بد أن نلاحظ ما يعانيه خطابنا النسوي في داره، والخطاب الآخر المغترب، بمواجهة تقاطعات حقبة التغيير ومعاييرها.

ظل الخطاب المكتوب عن شخصية المرأة في العراق، طيلة حقبة التأسيس (٢٠ - ١٩٤٥) وحقبة الصعود (٥٨ - ١٩٧٩) رهين الملكية الأحادية لخطاب الرجل الروائي، الذي حصر عصمة السرد النسوي في يده، قبل أن تسترد النساء الكاتبات (المهاجرات خاصة) في أعقاب حقبة التغيير (١٩٩١ وما بعد) خطابهن المملوك وتنسبه إلى عصمتهم، مثل ضلع مقتطع من أضلاع الخطاب الرجولي. وقد تطلب هذا الاسترداد عنفاً لغوياً مقابلاً، وترميماً نفسياً هائلاً، لبقايا الضلع المرضوض. جرى هذا الانتقال أو الاسترداد بأدوات ما قبل الهجرة، ولم يجر تهجين كبير لبنية اللغة الرجولية، أو الاحتكاك بهوية "الآخر" المختلف، كما جرى لبنيات الروائيات العربيات الكاتبات بلغات المجتمعات التي أوتهن

موضوعه "الآخر" في تجليات "الأنا" النسائية العراقية، التي انشغلت بحكايتها الذاتية وحوارها مع صوتها الداخلي، دون الانشغال بالصوت الآخر المتأخم لذاتها، والهوية المتحدية لهويتها، فكان ضياعها المقابل لهجرتها مفتوحين باتجاه واحد، متوازيين غير متقاطعين. فيما يبقى الاحتمال واسعاً، باعتقادي، خارج الكتابين المذكورين، لدخول نصوص الروائيات العراقيات "تقاطعات" البحث الذي أجرته الروائيات العربيات "في تصنيفات الجنس والدين والطبقة والأصول العرقية في مجتمعاتهن، وفي أعمال العنف السلطوي والاستعماري والصهيوني والعسكري المتصل بهذه التصنيفات". (تقاطعات، ص ١١)

إضافة إلى المصدرين السابقين مصدرين حديثين لدراسة الرواية النسوية في العراق، هما (السرد النسوي) للدكتور عبد الله إبراهيم و(الخطاب الروائي النسوي في العراق: دراسة في التمثيل السردية) للدكتور محمد رضا الأوسي، وكلاهما نشرته المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عامي ٢٠١١ و ٢٠١٢. إن عنايتي بالسرد النسوي العراقي إنما تنصب على النوع الذي تشمله رواية التغيير، وما تنطوي قراءتها على معايير مستخلصة من نماذجها المتصلة بحقبتها وموقعها، وأهمها المعيار الثقافي وتمثيلاته السردية النسوية وما يحتمله من تكيفات واستدراكات.

ولعل أول ملح نلاحظه على النماذج النسوية، وقوعها عند زاوية الاحتكاك المفاهيمي المحصورة بين معايير الرواية النسوية الغربية (الماركسية والليبرالية والراдикаلية - حسب دراسة الأوسي) وتكيفاتها الموقعية. إن الحركة العميقة الناشئة في النصوص النسوية، وعنف لغتها الرمزي ضد الذات الذكورية المهيمنة، بقدر شدة نقدها لذاتها الأنثوية المستلبة، ستربك هدوء المفاهيم وانتظامها المعياري في نقطة الاحتكاك والتلقي. ستنشأ مسافات وفجوات جغرافية ودلالية تتفادها القراءة المحايثة بنوع من الاستشعار "الخنثوي" يسبق وقوع الصدمة القرائية، وبه تتذرع لاستقبال "الولع والتشهّي" النسويين وتسريب شحنتهما خارج نطاق القراءة. ولن يحدث هذا التسريب كلياً. فما زالت المعايير تهتز والقراءة المتحسبة تنقطع تحت تأثير القوى المخفية وراء الستار الأنثوي المسدل



مع الظرف السياسي الاقتصادي لمجتمعاتهن أولاً (مثال الكاتبات المصريات) ثم على "إعادة كتابة الحكايات القومية في محاولة لإيجاد موقع لهن تتحدى قولبة الحرب والقومية تبعاً للذكورة والأنوثة" (مثال الكاتبات اللبانيات والفلسطينيات). بينما تؤكد أعمال نسوية عربية أخرى على الكتابة من خلال "الجسد المستعمر للأنثى" في ظل الاستعمار الفرنسي للجزائر (مثال آسيا جبار). (أنظر كتاب "تقاطعات" السالف ذكره)

ويتضح من تلك النماذج أن ترجمة الأعمال النسوية العربية إلى لغات أجنبية، والاندماج بمجتمع غير عربي، لا يفيان وحدهما بمطالب الحركة النسوية المتجاوزة للجنس والقومية والعرق، ما لم تتصد هذه الأعمال إلى قضايا الذكورة والأنوثة من موقع التقاطعات الجنسية والقومية. ولا أزع هنا أن كاتباتنا العراقيات، الناشئات والمجربات، قد تمثلن قطيعة الحرب والتغيير تماماً، أو أنهن اقتربن كثيراً من حد "كشف الستر" الذي يجمع نساء العرب بنساء العالم الكاتبات، إلا أن وقوع أعمالهن بين حقبتين ذكورتين سيحثهن على احتذاء تجارب الكاتبات المهاجرات المنفصلات بتقاطعات الحكاية الشخصية المغتربة عن جسدها وحقبتها السياسية والاقتصادية (روايات عالية ممدوح وإنعام كججي مثلاً). أما معايير حقبة التغيير الموقعية (الثقافية والافتراضية والتناسية) فستكيفها روايات (لطيفة الدليمي وميسلون هادي وهديّة حسين) المنفصلة بإحساس التقارب والتباعد مع الذات الذكورية وأنموذجها التاريخي والأيديولوجي المهيمن. وأعتقد أن كلا النوعين سيقطع تواتر السلسلة الحكائية الرصينة، لذاكرة الرجل اللغوية والجسدية، عند أكثر القراءات سوءاً ومكراً. إن الإثارة تبلغ حدها "القطائعي" عندما يتلمس الصوت الأنثوي المقموع سبيله بين مواقع القراءة التي تتصيد الانحرافات البيولوجية والرمزية كي تمسك بتلابيب الحكاية السردية وتلويها نحو موقعها. لكن هذا الصوت الاسترجاعي، المقنع بالتشبيهات والولع الأنثوي المستور، سيعمل على فضح الذات المتحينة الأخرى للذكر بولع واشتهاء مماثلين حتى يخنفها بتفاصيله الكثيرة. إن "كشف الستر" الافتراضي هو المصطلح الأكثر ملائمة لمعايير رواية التغيير، وهو ما

في غربتهن عن وطنهن (آسيا جبار وأندريه شديد وإيتيل عدنان وأهداف سويف وميرال الطحاوي). اكتسبت لغة الكاتبات العراقيات، المحافظات على صلتهم بلغة الأرض الأم، مسحة من الرقة والتخصيب الشعري تعويضاً عن فجوة الحرمان والضياع قبل الافتراق عن بنية الخطاب التوكيلي الرجولي (روايات دنى غالي وإرادة الجبوري ونضال القاضي وحوراء الندوي). وسنلاحظ تحت مظهر العنف اللغوي الأنثوي (الرسائل والمذكرات) تياراً من الحنان الصافي والشغف الجسدي الشفاف، الموجه للآخر الرجل السابق، قلما نلاحظه في روايات النساء العربيات المكتوبة بمعايير خطاب ما بعد الاستعمار. ويمكننا أن نحدد المعيار الرئيس لرواية التغيير النسوية بأنه معيار الاعتراف الذاتي بحكاية الامتلاك الرمزي، الاجتماعي والتاريخي، وتاريخ العصمة الذكورية الأحادية الصوت واللغة والضمير. وعند هذا الحد الافتراضي والاصطلاح الجسدي والبنوي، سنشارك الخطاب النسوي في تكيف لغته وبنياته لمعايير خاصة، تخرق معايير حقبة التغيير، وملاء كيانه السردية بتقاطعات خطاب الحركة النسوية المتعاضمة الحضور في حياض الكيان الذكوري المهيمن. وعند هذا الحد أيضاً، سننظر إلى حالة التغافل والتجاهل النقدية، في الداخل والخارج، على أنها فسحة ضرورية لكي تفكر روايتنا النسوية بنفسها، وتعوض ما فاتها من حرمان وتغرب في مواقع متفرقة من الوطن العربي والعالم.

تقع روايات نساء التغيير العراقيات بين حدين أو معيارين، أحدهما معيار الذات النسوية المهاجرة الحائمة حول موقع التغيير، والآخر معيار الذات النسوية الممتلئة لسرديات موقع التغيير. وإذ تفوق روايات الحد الأول مثلتها في العدد والانتشار، فما على الذات الذكورية القارئة إلا أن تكيف شروط رواية حقبة التغيير الموقعية، كي تنمذج الذات النسوية نصوصها بشروط الحكاية الشخصية المهاجرة والعائدة، المناسبة لمقروئيتها في كل مكان في العالم.

لاحظنا فيما سبق أنّ الدراسات النسوية الحديثة تقيس مقروئية الكاتبات العربيات في الغرب على تقاطع أعمالهن



تستغرق أكثر من ثلاث دقائق، يعاد سماعها باستمرار، أو تدوينها مرة بعد أخرى، بلغة الومضات المتفرقة، ثم تصبح هذه الرسائل الصوتية مادة الرواية ومعياريها الافتراضي. الصوت الأول صوت (بحر) المصور، والثاني صوت (راوية) المنشدة، وبينهما عشرات الأصوات الثانوية مثل جوقة. متعة الاستماع للصوت الرجولي في الهاتف تماثل حالة الاندماج الجسدي الكلية فيه، ومواساة الإنشاد النسوي على المسرح تعوض عن فقدانه. كانت راوية حين تنشد "تواسي ذاتها دون توقف" كما أن صوتها يخترن "مواد مشعة سريعة الاشتعال" على حد قول إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية.

تبدأ الرواية بصوت بحر المتصل من مدينة برايتون، يسجله هاتف راوية في باريس ولا ترد عليه. الصوت المسجل والصوت المرتد عنه، يتناوبان في ربط العلاقة الغرامية ثم تفريقها، عبر المسافات والمدن. الصوت المسجل يعري الجسد الصامت ويحصى أعضائه إذ يشترك إليه بعنف إيروتيكي، فيقابل الصوت المرتد بوله وتشبه مشابهي، وبدلاً من ملء العلاقة وتشبيهاها، فإن الصوتين يعملان معاً على تجريد حكايتها من موضوعها الغرامي حتى تغدو هيكلًا عظمياً. الصوت يتابع المرأة الحبيبة في مدن أوربا ويغريها بالحقاق به، ويأبى الصوت المرتد إلا أن يعود إلى موطنه البعيد بغداد، عبر الإنشاد: "راوية لا تريد الطرب والإبهار، لا تريد أن تقدم أنموذجاً مثالياً. ما كان بوسعها إلا البقاء في جهة بغداد حتى لو اختلطت الجهات جميعاً، ستنقى تروي الحكاية في كل منعطف ومسرح وجادة ومطعم ومدرسة، بغداد ليست عصية أو مستحيلة، كما يتصور بحر أن بغداد تائهة ونحن تائهون أيضاً، وعلينا البحث عن الآخر بجميع الطرق والوسائل إلى أن يعثر بعضنا على بعض". هذا ما يقوله صديق مشترك للحبيبين.

أرادت عالية ممدوح أن تبني تدرجات صوتية، لا جسدية، إشارية وانخطافية، أصوات صديقات وحبيبات متشابهة بأصوات عربية وأجنبية، مرتدة عن صوت الرجل المحبوب. بعد الجسد وإفرازاته يأتي الوطن، بعد الأعضاء والأشلاء تأتي الصور الفاجعة بلقطاتها، بعد الصور والأصوات يأتي الحب. حشدت راوية في صوتها

يقابل مونولوج الذات النسوية المتوارية خلف أودية الجنس والقومية والدين والعرق الأصولية، أي تقاطعها مع جهرية الذات الذكورية وسياساتها التفوقية.

نصل أخيراً الحدّ المحايث الذي يتوجب عنده على القراءة النقدية للنص الأنثوي عدم الخلط بين ولع الأنثي البيولوجي ووعيتها الذاتي لقطعتها المعرفية. فما تهدف إليه القراءة الموقعية لذات المرأة الحاكية بضميرها الراوي، أو بالتوكل عن غيرها من الضمائر الرجالية والنسائية، استخلاص معايير الاختلاف في جسد النص الجنساني، وارتكازاته المعرفية، من معايير النوع الأول لسرد التغيير. وستوضح القراءة المحايثة أن وراء ذلك الارتكاز قصداً بعيداً يتوجب إدراكه لتكييف معايير النص النسوي داخل قطيعة النوع الروائي لحقبة التغيير، أو الكشف عن وصلاته البنائية والقيمائية. ومقابل ذلك، سننتبه على صعوبة استعارة "مسوغات" النقد النسوي لرواية ما بعد الاستعمار، لتحليل نماذج نسوية عراقية وضمتها إلى الذروات البعيدة المواجهة لقطيعتنا الروائية. ولعل اختيارنا وقراءتنا لحكاياتها يكشفان عن تلك الأنفاس المخنوقة خلف الستار التاريخي فنصغي إلي رجعتها ومونولوجها، أو تلك الأصوات التي تنتظر خرقاً فيه فتدخل إلى حقبتها، وقد ندرك الغاية من ارتحالها عن دارها الأولى أو عودتها إليها بلغة التقاطعات النسوية المتغيرة، وغير ذلك من مقاصد القراءة المحايثة.

سنختار هنا لفحص معايير رواية التغيير النسوية أنموذجين لعالية ممدوح ولطفية الدليمي، مؤجلين فحص النماذج الأخرى إلى مقالات لاحقة:

### غرام براغماتي: عالية ممدوح، دار الساقى ٢٠١٠

تختار عالية ممدوح شخصيات نصف عراقية نصف أجنبية، لعرض حالات من الاقتراب والتمازج حيناً، والافتراق والتباعد حيناً آخر، لكنها تعيش في غالب الأحيان حالات افتراضية مقسومة بين ماضٍ وحاضر. أما وصف هذه الحالات بالغرامية، فلأنها معرضة للتفكك والانحلال من أول وهلة تبدأ فيها بسرد حياتها. لا يحدث التفكك تدريجياً، بتوقعات سرديّة طويلة الأمد، إنما هو في الأرجح يبدأ حالاً بسقوط مثال المعشوق الكامل وانقطاع حضوره الجسدي، مثل رسالة صوتية مسجلة على آلة ملحقة بالهاتف، لا

تردّ الصوت على أعقابها كما يعتقد بحر مصور "الجثث الطافية"، ومثله صوت "الأغنية البيضاء" في إنشاد حبيبته راوية. هم ليسوا أكثر من أصوات مرتدة عن مصدرها ولغتها "المستعملة"، تائهة في مدن العالم. ولكن لماذا الكرب والمشقة في اختراع أوضاع الغرام؟ أكل ذلك من أجل ألا نفقد الوطن كلياً، أم أننا حقاً فقدناه؟

#### سيدات زحل: لطيفة الدليمي، دار فضاءات ٢٠٠٩

في الحب تتعرف الذات نفسها وشريكها، كيف بدأت قصتهما وانتهت. في الحب نحتاج إلى الاسم الحي (حياة). أما في الحرب فنحن "كائنات غفل، قطع يُساق للذبح". الحب يفتح لنا أبواب التذكر، في الحرب نحن معزولون في سرداب، بلا طعام وشراب، بلا ماض ولا مستقبل. لكن الحرب قد تجدد خطاب الحب ببلاغة فقدان وخيال الحبيب المفقود.

تبدأ (حياة البابلي) بالتعرف على صوتها وأخبار عائلتها بمعونة عمها (قيدار) الذي يترك لها أوراقه ومجموعة كتبه القديمة في سرداب البيت. تؤلف أوراق الشيخ العارف قيدار البابلي - الشخصية الافتراضية التي تبحث عنها حياة سدي، وتعثّر عليها في نهاية الرواية في رؤيا حديقة، وقد ترهّبت في دير - القسم الأكبر من "كراسات" سيدات زحل، المؤلفة من خمس وثلاثين كراسة، تروي حكاية مدينة بغداد وحكاية بيت البابلي، إضافة إلى حكايات نساء تلتقيهن حياة في مفوضية اللاجئين في عمان. شعرت (حياة) أن حكايتها الشخصية تقاسم حكايات "العشق والفقد والسجن والاختفاء والخصاء وبتر اللسان واغتصاب البنات" التي تحتويها كراسات سيدات زحل. عرفت أنها ليست وحدها من لفظه الجحيم وأعاده إلى سرداب البيت، وأن حكايتها أصبحت النواة المخصبة لحكايات الآخرين. تتذكر (حياة) وتذكر معها أن حكايات الحب في أزمنة الحرب تحتاج إلى التخصيب بحكايات نساء التاريخ مثلما تحتاج إلى حكمة الشيخ قيدار البابلي لتخصيب كراساتها. وقد شكلت التناصبات المخصبة في حكايات (سيدات زحل) المعيار الأول لبنية السرد النسوي "الحكيم" الذي تمثله لطيفة الدليمي خير تمثيل.

يعمل السرد النسوي الحكيم من داخل لغته، المشبوبة

المتعدد الطبقات والتمثيلات كلمات استخرجتها من "خزانة الكلمات المستعملة" حيث ترقد علاقاتها الغرامية المتعددة مع ثيابها. راوية وبحر خبيران بالحب لكن من دون أن يكونا متولهيّن، لأن وعيهما الشديد بالجسد كوعيهما بالصوت والمكان، يشئت انهماهما وولعهما حول أكثر من مركز غرامي. هما بطلا خزانة الغرام المتروكة في الوطن مع اللغة الأم وإفرازات العرق والدم، وهما بطلا الاقتباسات المتنوعة مع كتب الحب. (أشارت عالية ممدوح إلى مصادر هذه الاقتباسات في نهاية الرواية).

ربما اعتقد بعض القراء أنّ عالية ممدوح حين كتبت روايتها كانت تفضل "النظريات النفعية في التصوير والهندسة" لقياس "المواهب الجنسية وكرب الغرام"، وأنها جربت تمريناً في كتابة نص من استيهامات إيروتيكية وحكايات حب مخزونة على الرفوف ثم نسبتها إلى شخصيات نصف عراقية تقوم بأدوار شتى، ربما كان سردها الصوتي مجرداً من موضوعه الحي، ربما كان هذا الاعتقاد صحيحاً، لكن الأصح من كل هذا أنها أفرزت أنموذجاً "ثقافياً" متقاطعاً مع إفرازات الحب والحرب في روايات ما قبل حقبة التغير.

استقطبت شخصيات عالية ممدوح حالات غرام متناقضة، تقاطعت فيها إفرازات الجسد مع إفرازات الكلام والكتابة، حتى لتنتيه القراءة بين مستوييهما المتداخلين المتناقضين أو فصل مصدريهما الجنسيين أو ترتيب سيطرة أحدهما على الآخر. فقد وُضعت الرواية لكي نشعر بهذا الامتزاج "الخنثوي" بين صوتين لا ينفكان يتبادلان الأدوار، وإعداد القارئ بمرضهما، مرض الكلام والكتابة.

بهذا الوضع "الخنثوي" الذي تمتزج فيه جهات الحب وأصوات المحبوبين، تنقلب ضمائر الكلام على أجسادها، ويصبح مقبولا دخول الحقائق مدخل الافتراضات والاستيهامات، وتطول الحكاية أو تقصر لتصبح بضع كلمات على جهاز تسجيل ملحق بالهاتف. إلا أننا لا بد أن نقبل الشعور بأن "جميع فرضيات الاندماج الغرامية فاشلة" وأن كتابة الغرام محاولة (بروفة) لإثبات "صفات نموذجية" للأنثوة والذكورة خارج مؤسسة الجسد. كما أن أكثر الجهات حميمية، والتصاقاً بالشعور، كالوطن، قد

وفوق هذا كله، فإنّ عناية (سيدات زحل) بالعناصر البنائية الهندسية للبيت البغدادي، ووحدته الغائرة السرداب، ومحتوياته الأثرية والحكاية، حفزت ذاكرة السرد التراكمية على كشف المستور، و "تشعير" نواتها المخصبة. وإضافة إلى فضاء البيت الداخلي، فإنّ الحديقة البغدادية وصلة الراوية بأشجارها وأزهارها، عكست عشقاً تصوفياً تجلّى في رائحة الأشياء العتيقة وملمس الكتب المخطوطة. ولا أحسب قراءة كراسات (سيدات زحل) تختلف - كما قرأنا في رواية غرام براغماتي لعالية ممدوح - عن قراءة كتاب محفوظ في أدراج خزانة الكلمات المستعملة.



بالتذكر الذي يتجاوز تناس الجسد وإفرازاته إلى تناس التاريخ وسروده. فالحكاية الشخصية لصاحبة كراسات زحل، مدونة تمتص رحيق الثنائيات الغرامية لتسقي نساء سرداب الحب الوحيدات بترياق العشق البابلي. أما ما يجلبه فال زحل من تناسات منحوسة للنساء، فقد تعادله (حياة) بحمايتهن من "مناهة الدم" التي تستطلعها كل يوم في شوارع بغداد، كلما تركت سردابها لتتزوّد بمصدر حي لحكايات كراساتها. ولا أظن القارئ يصدق الجولات الخطرة، في الأيام الأولى لاحتلال القوات الأمريكية ببغداد، إلا بكونها تناسات الواقع اليومي المغموم التي استعاضت بها حياة البابلي عن جواز سفرها المزور باسم مستعار. إن حكايات الرعب المستديم تجعل فال السيدات المنحوسات أكبر حظاً من الحب، وأكثر تصديقاً للقراءة. ولعل هذين الاحتمالين قبالان أيضاً لتسكين فورة اللغة ورثائها لجسدها المهجور.

(حياة) من عائلة بغدادية عريقة سكنت بغداد قبل خمسة أجيال، واكتسبت لقبها من عمل أحد أصلابها في تنقيبات مدينة بابل الأثرية. ومثل العائلات البغدادية التي أثبتت روايات فؤاد التكرلي عناء حملها نسبها المدني، ناءت حياة البابلي بحمولة الكراسات العائلية التي ألبست ببغداد ثوباً أنثوياً اقتطعته من حكايتها الشخصية، تمييزاً لسردها من السرد الذكوري الذي ألبس المدينة أقنعة كارثية وربطها بأفلاك الحرب والاحتلال (رواية عجائب بغداد لوارد بدر السالم، ورواية مشرحة بغداد لبرهان الشاوي). تتخيل (حياة) كتاب (بغداد) سفرًا مشتركاً بين أفلاك الحروب وأفلاك الغرام، تسري في عروقه أنفاس النساء وتخصبه حكاياتهن بتناساتها. يقتحم كتاب النساء سرديته من الأبواب السردية الذكورية عينها، أبواب الدم والاجتياح البربري، لكنه سيقم تقاطعاته في صميم الأفلاك النسوية الممطرة بالعشق والغناء. وسنرى أن تقاطعات سرد (سيدات زحل) مثال على معيار "كشف الستر" وراء الجدران والأبواب، المنفصل عن تقاطعات الاقتحام الذكورية. لكن هذين النوعين سيضعان المدينة المستباحة في مركز الاهتمام من خلال الاشتراك في معيار المدونات المتداخلة، وإعارة ضمير الراوي المتكلم إلى ضمائرها مشاركة، وفي رواية (سيدات زحل) علينا أن نصدق ما تقوله الكراسات فقط.

## الرواية العراقية الجديدة/المنفى، الهوية، اليوتوبيا

د. عبد الله إبراهيم



المصدر: عبد الله إبراهيم

١. مدخل.

يمثل أدب المنفى ظاهرة مميزة راح يتنامى حضورها في آداب الأمم التي خضعت للتجربة الاستعمارية، أو مرت بظروف الاستبداد السياسي أو الديني. وتشكل الكتابة السردية لبها الجوهري. ويطفح أدب المنفى برغبات الاشتياق، والحنين، والقلق، وهو مسكون بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه، وفي منفاه، على حدٍ سواء؛ لأن المنفى يكرس عجزاً عن الانتماء إلى أي من العالمين المذكورين، وتعذر الانتماء، يقود إلى نوع من الترفع الفكري، والرهبة الروحية، والعقلية، وذلك قد يفضي إلى العدمية أحياناً، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتتدهار صورة العالم في أعماق المنفى، ولكن قد تظهر حالة مناقضة، فالمنفيون الكبار، عبر التاريخ، هم الذين أوقدوا شرارة الأمل في نفوس شعوبهم، وألهموا فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان، فالمنفي ما إن يتخطى الذاتية المغلقة إلا ويصبح كائناً عالمياً يتطلع إلى تغييرات شاملة.. والمنفيون ينظرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط. فهم ينتمون إلى محيطهم، أما المنفي فغريب على الدوام. يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربكة بخلق عالم جديد يبسط سلطانه عليه (١).



ويتصف أدب المنفى بأنه مزيج من الاغتراب والنفور المركّب؛ كونه نتاجا لوهم الانتماء المزدوج إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، فهو يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهوية الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافية، والجغرافية، والتاريخية، ويخفي في طياته إشكالية خلافية، لأنه يتشكل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد يتعالى على التسطّيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفى، ولكل من الجماعة التي اقتلع منها، والجماعة الحاضنة له، لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهية، والتعصب، ويتخطى الموضوعات الجاهزة، والنمطية، فيعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حاملة موازية للعالم الواقعي.

وتتشكل قضية تخيل الأوطان، والأمكنة الأولى، واليوتوبيات، البؤرة المركزية لأدب المنفى، فثمة تزام بين الأوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون. ولكن مَنْ هو المنفى الذي ينتدب نفسه لهذه المهمة، أو يُجبر عليها، فيخوض غمارها؟ يُعرف المنفى بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساسا مفرطاً بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلاً مبعدين عنه، فاقْتُلِعُوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة. فخيم عليهم وجوم الاغتراب، والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية، إذ عَطِبَتْ أعماقهم جرّاء ذلك التمزق، والتصدّع، وقد دفع الحنين إلى المكان الأول رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات، فالمنفى، وقد افتقد بوصلته الموجهة، يستعيد مكانا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزا لذاته، ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم الحالم بحثا عن توازن غائب. فهو يحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته، فيتوارى المنفى مكانا يعيش فيه الآن،

ويحضر الوطن زمانا كان فيه من قبل. وفي اللغة العربية تحيل مشتقات الفعل "نفي" على دلالة واحدة مترابطة الأطراف، هي: الإبعاد، والتنحية، والطرْد، والإخراج، والتغريب، والذهاب، والانتفاء، والاندغام. وجميعها تؤكد حال الانبثات، والانقطاع، والاجتثاث، وعدم المُكنة على التواصل، والعجز عنه.

ليس المنفى مكانا غريبا، فحسب، إنما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ، ومُخَرَّب، ومُفْتَقِر إلى العمق الحميم، وهو يضر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفي، ويخيم عليه برود الأسى، وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفى والمكان الذي رُحِّل/ارتحل إليه، ونذر أن تكلّت محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفى وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي" دائم، فالمنفى هو مَنْ اقتلع من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة، ومصيره ملتبس، وهو يتأكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ. فالمنفى ينطوي على ذات ممزقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم، ومن المتوقع أن يقدّم أدب المنفى تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتضاربة من الرؤى، والمصائر، والهويات، والأقنعة، والتجارب التي يخوضها المنفى، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرّض لارتحالاته بين الأمكنة، والأزمنة، والثقافات، واللغات، والتقاليد، والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفيًا يقف على حافة كل الحالات، ولا يخرط فيها.

حاول "تودوروف" في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" و "الآخر" أن يحدد ملامح شخصية المنفى، بالصورة الآتية "تشبه هذه الشخصية (=المنفى) في بعض جوانبها المهاجر، وفي بعضها الآخر المُغْرَب. يقيم المنفى، مثل الأول، في بلد ليس بلده، لكنه مثل الثاني، يتجنّب التمثّل، غير أنه وخلافا للمُغْرَب، لا يبحث عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، وخلافا للخبير، لا يهتم خصوصا بالشعب الذي يعيش بين أفرادهِ". وبعد هذا التحديد الذي تقصّد فيه أن

الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقق أبداً، بموطنه. وهكذا فإن المنفي يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثل توافداً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرر تماماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفي الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و "الأمان" (٣).

أفرزت هذه الحال المزعجة للمنفيين مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ "أدب المنفى". وهو سجل متنوع أسهم فيه عدد كبير من الكتاب المنفيين الذي استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفصوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ لإحساسهم بالفقدان والغياب. وقد عرفت الرواية العراقية هذه الظاهرة خلال العقدين الأخيرين، وما لبثت أن أصبحت موضوعاً اجتذب إليه الكتاب الذين وجدوا فيها معادلاً سردياً لحالة المجتمع العراقي، فطرحوا مشكلات الهوية، والهجرة، والاستبداد، والاحتلال.

## ٢. حارس التبغ: هويات أم أفتنة!

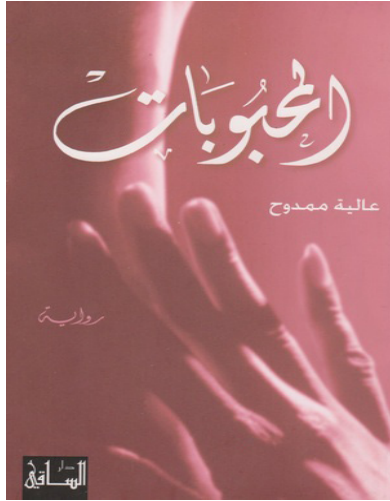
تصلح رواية "حارس التبغ" لـ "علي بدر" أن تكون مثلاً نبدأ به الحديث عن كيفية طرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخصية المنفي حيث تُخرّب ركائز المطابقة مع الذات كما هي، فتتجدد الشخصية في كل زمان ومكان تكون فيهما. يصبح الوطن، في وقت واحد، مكاناً للجذب بوصفه مسقطاً للرأس، والطرْد بوصفه مكاناً للحياة. لا تتوفر للشخصية قوة نفسية على هجرته، ولا على نسيانه، ولا يمكن العيش فيه إلا بالتذكر، والتخفي. لم تتمكن

ببَيّن أوضاعاً متزعزعة للشخصيات التي من خلالها يمكن أن تتبثق شخصية المنفي، مضى قائلاً بأن المنفي هو الشخص "الذي يفسر حياته في الغربة على أنها تجربة اللا-انتماء لوسطه، والتي يحبّها لهذا السبب نفسه. المنفي يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الخارج، هناك حيث لا "ننتمي" أفضل لتشجيع هذا الاهتمام. إنه غريب، ليس مؤقتاً بل نهائياً. يدفع هذا الشعور نفسه، وإن يكن على نحو أقل تطوراً، بالبعض

إلى الإقامة في المدن الكبيرة حيث يحول الإغفال دون أي اندماج كامل في الجماعة". ويضيف "يُكمن الخطر في وضع المنفي.. في أنه يتخلّى دفعة واحدة عن العلاقات القوية التي تربطه بهؤلاء الآخرين الذي يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بقوله "قد يشكل المنفي تجربة سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافاً للآخرين" (٢).

وشغل "إدوارد سعيد" بالموضوع فتطرق إلى بواعث النفي، وآثاره "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشوارع هائماً على وجهه، بعيداً عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى

حدٍّ ما أن يصبح منبوزاً إلى الأبد، محروماً على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل". ثم يوضّح "يشيع افتراض غريب وعار عن الصحة تماماً، بأن المنفي قد انقطعت صلاته كليا، بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به. ألا ليت أن هذا الانفصال "الجراحي" الكامل كان صحيحاً، إذن لاستطعت عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلفته وراء ظهرها لم يعد يشغل بالك، وأنه من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفي على كونه قد أرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني- نظراً لما أصبح العالم عليه الآن- أن يعيش مع كل ما يُذكره بأنه منفي، إلى جانب



إلى بغداد مع عائلته، ومكث فيها أكثر من عشرين عاماً، حتى تمّ تهجيرها من العراق في عام ١٩٨٠ عشية الحرب العراقية-الإيرانية باعتباره من التابعة الإيرانية.

بقي حيدر سليمان في طهران لاجئاً مدة سنة، فهرب إلى دمشق بجواز سفر مزور باسم "كمال مدحت" وتقمّص شخصية عراقية سنيّة في بلاد الشام، وتزوج من سيدة عراقية ثرية اسمها نادية العمري يعود أصلها إلى مدينة الموصل، وأنجب منها ابنه "عمر". وبهذه الشخصية الثالثة عاد إلى العراق، وبقي فيه نحو عقدين من الزمان إلى أن قتل في عام ٢٠٠٦ في أحداث العنف الطائفي. وخلال تلك الفترة الطويلة قرّبه السلطة الحاكمة في بغداد، فتمتع بالحماية، وغرق في الملذات الشخصية، وأصبح أحد أهم الموسيقيين في العراق، وفي الشرق الأوسط. هذا هو الإطار السردي لرواية "حارس التبغ".

طلبت الصحيفة الأميركية من الراوي أن يتقصّى حقيقة هذا الموسيقار المتنكر بأقنعة كثيرة. وأن يكتب عنه تقريراً بألف كلمة ينشر باسم محررها "جون بار" لا باسمه. ثم كلفته "وكالة التعاون الصحفي" بوضع كتاب كامل عنه ينشر باسمه. وتكفّلت بتسهيل مهمته، وتغطية تكاليف رحلته إلى بغداد، وطهران، ودمشق، حيث أمضى الموسيقار معظم حياته متنقلاً بين هذه العواصم، فأول ما شرع بذلك أن غادر الراوي "عمّان" حيث يقيم، وتوجه إلى "المنطقة الخضراء" في بغداد حيث وفرت له سلطات الاحتلال الأميركي إمكانية البحث في سيرة هذا الرجل الغامض. حصل من "فريدة روبين" على ملف برسالته التي حرص على إرسالها إلى زوجته الأولى في إسرائيل أينما كان. وشرع الراوي في تعقب حياة الموسيقار وارتحالاته، وتحولاته، ومجمل أحداث رواية "حارس التبغ" تصف كيفية كتابة سيرة هذا الموسيقار، وحمله لأكثر من اسم، ولأكثر من هوية دينية وطائفية.

طرحت قضية الهوية على خلفيتين متداخلتين، الأولى خاصة بالراوي، والثانية خاصة بالشخصية؛ فأول ما يلفت الانتباه درجة التماثل بين الراوي والشخصية. إذ يطابق "علي بدر" بين الراوي والموسيقار. الراوي حامل لرؤية المؤلف وخبراته، ويقوم بدور كاتب ماجور (BLACK WRITER) يعمل لصالح الصحافة الأميركية إبان

الشخصية الرئيسية في الرواية، وهي يهودية، أن تعيش خارج العراق، لا في إسرائيل، ولا في إيران، وتعدّر عليها العيش في العراق إلا بعد أن انتحلت اسماً وديناً ومذهباً لا صلة لها باسمها وعقيدتها. هذا ضرب جديد من المنفى الداخلي الذي يتخطى الدلالة الجغرافية لمفهوم المنفى؛ فالعلاقة المركبة بين إحساس الشخصية بالانتماء للوطن، ونبذ الوطن لها، وضعتها في منطقة متوترة لا تستطيع فيها أن تكون هي بصورة معلنة، ولا تتمكن أن تكون غيرها بإرادتها، فتبتكر فكرة الأقنعة المتعددة.

لا تعتمد رواية "حارس التبغ" على عنصر الحكاية المتخيلة، إنما تلجأ إلى تقنية البحث، والتقصّي، وهي تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحل بالتدريج محل المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة، ولهذا فلا يكتفي الراوي بموضوعه إنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توضح خلفيات كثير من الوقائع والأحداث، وتضع لها تفسيرات مختلفة، ويستأثر موضوع الهوية باهتمام الراوي- المؤلف، فلا يلبث أن يعرض وجهة نظره حيثما وجد فرصة لذلك.

تنشر الصحافة العراقية في الخامس من شباط/ فبراير عام ٢٠٠٦ خبراً قصيراً حول العثور على جثة عازف الكمان العراقي "كمال مدحت" مرمية على شاطئ دجلة الشرقي وسط بغداد. تلك كانت حقبة الحرب الطائفية التي لامس العراق ضفافها. نشر الخبر مجرداً عن أي تأويل مقصود، لكن سرّاً كبيراً عُرف حينما كشفت إحدى الصحف الأميركية بالتفصيل خلفية مثيرة للخبر، فكمال مدحت كان في الحقيقة الموسيقار اليهودي "يوسف سامي صالح" من عائلة "قوجمان" الموسوية، وقد هاجر إلى إسرائيل في عام ١٩٥٠ بعد أن أسقطت عنه الجنسية العراقية، جرّاء النزاع السياسي المتصل بنشوء إسرائيل في فلسطين، وهو زوج السيدة "فريدة روبين" وله ولد منها اسمه "منير".

لم يطق يوسف سامي العيش في تل أبيب، لأنه كان متعلقاً بالعراق موطنه، فهرب إلى إيران عن طريق موسكو في عام ١٩٥٣ وانتحل شخصية شيعية، وتسمّى بـ "حيدر سلمان" ثم تزوج في طهران من "طاهرة" ابنة التاجر إسماعيل الطباطبائي، وأنجب منها ولداً سماه "حسين". وبهذه التسمية التي أخفت أصوله اليهودية عاد متنكراً

وأسفاره، وتجاربه، وحينما يتحتم عليه البحث في سيرة الموسيقار، يشغل بمدى تناظر الشخصيات الثلاثة التي ظهر فيها مع شخصيات ديوان "دكان التبغ".

عرضت الرواية أدلة على وجود التناظر ثلاثي الأبعاد بين متنها السردي والمتن الشعري لكتاب "دكان التبغ". فمن ناحية أولى ظهرت شخصية اليهودي يوسف سامي، المرتابة، والمستنيرة، وهي تناظر شخصية البرتو كايرو في ديوان بيسوا، ثم يتلاشى حضورها حينما تبرز شخصية الشيعي حيدر سليمان، وهي كثيرة الاحتفاء بالعلامات، وأشكال التعبير، ومتعلقة بالأنظمة الرمزية الموروثة، فتكون مناظرة لشخصية ريكاردو ريس، وأخيرا تنبثق شخصية السنّي كمال مدحت الحسية، المغرقة بمتعتها ورغباتها، لتناظر الشخصية الثالثة، وهي الفارو دو كامبوس. شخصيات تتحول في هوياتها، وأدوارها، وتتقدم الزمن تلتهم الشخصية اللاحقة تلك التي سبقتها، ويأتي القتل ليلتهم الأخيرة.

كُتبت الرواية بقصدية معلنّة للتعبير عن هذه الفكرة، وجرى تكرار كثير لذلك في تضاعفها؛ فحينما قبل الراوي عرض إحدى الوكالات الأميركية البحث في حياة الموسيقار العراقي المقتول وإصدار كتاب عنه، عثر في بيته على نسخة انجليزية لديوان "بيسوا" وعليه كثير من الحواشي والتعليقات والشروح، فهاهنا ما وجد، إذ أدرك فوراً أن في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينما تحولت إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المفاتيح الأساسية لحل أسرار حياته وألغازه" (٧).

حفر الديوان المذكور الراوي على تقسيم سيرة الموسيقار إلى ثلاثة أقسام: حارس القطيع، المحروس، وحارس التبغ. ثم بدأ يشرح التماثل "يقدم بيسوا في ديوان دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة، وهم (=وهي) عبارة عن ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا، مقدّم لكل واحدة منها اسماً خاصاً بها وعمراً محدداً، وحياة مختلفة، وأفكاراً وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى، وكل مرة يطور شكلاً للهوية أعمق وأكثر اتساعاً، ولكننا نصل فيما بعد إلى التباس حقيقي للهوية، الشخصية الأولى لحارس القطيع

احتلال العراق، وقد جرى شرح المقصود بـ"الكاتب المأجور" بأنه "كاتب يذهب إلى المناطق الخطرة لكتابة تقرير صحفي عن موضوعة ساخنة لكن التقرير ينشر باسم أحد الصحفيين الكبار في الصحيفة، أما الصحفي المحلي فلا يتقاضى سوى ثمن أتعابه" (٤). يقايض الكاتب المأجور بحياته وخبرته المال. هذا وجه أول من المطابقة، أما الثاني فإنه يطابق بين شخصيات ذلك الموسيقار المتعددة وشخصيات ديوان "دكان التبغ" للشاعر البرتغالي "فرناندو بيسوا". هذه المطابقة بركنيها مهمة جداً، كونها تتدخل في توجيه مسار الأحداث إلى نهاية الرواية ومن خلالها يُطرح مفهوم الهوية.

يأتي التعليق الأول بخصوص "الكاتب المأجور" واختلافه عن شخصيات بيسوا "عدنا مرة أخرى إلى لعبة الأسماء المستعارة والهويات الملتبسة، فالشخصية التي تغيّر أسماءها هي شخصية حارس التبغ كما هي في قصيدة بيسوا، أما "البلاك رايتير" فهو الذي يرهن وجوده إلى وجود آخر. إذن هنالك اختلاف نوعي بين البلاك رايتير وحارس التبغ، فحارس التبغ كما هو في قصيدة بيسوا يحتفظ الشخص الواحد بثلاث شخصيات، أو أكثر، بينما البلاك رايتير يعير وجوده إلى اسم آخر، وفي الغالب اسم غربي، ومن هنا من وجهة نظري يبرز ما يطلق عليه بالنصية الاستعمارية، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط والتي تقوم على محو وجود الكائن كلياً وتركه خالياً" (٥). ويعود الراوي إلى الحكم على شخصية الكاتب المأجور "هي الشخصية المسحوقة على الدوام، وهي الغائبة الوجود كلياً وظاهرة في وجود آخر لا يمت لها بصلة" (٦).

يبحث الكاتب المأجور عن دور في العالم التخيلي للنص، ويستأثر بنحو ثلث المتن السردي للرواية، فيزاحم الشخصية التي تؤلف موضوع الرواية، ويظل يبعدها عن الحضور إلى أن يستنفد طاقة الاستعراض لديه قبل أن يبدأ بحثه في سيرتها. تسقط الشخصية بين شرطي الرغبة الاستعراضية التي لا تشبع عند الراوي، وشخصيات كتاب بيسوا التي تتوارى خلف أسماء متعددة. فينشغل الراوي بتجاربه الشخصية، ويستمتع بذلك عارضا خبراته ومعارفه،



المأجور. وذلك ربما هو الذي يعطي للتناظر قيمة في هذا السياق، وليس التناظر الزائف الذي تكررت الإشارة إليه كثيرا في تضاعيف الرواية بين بيسوا والموسيقار؛ ذلك أن بيسوا وبدر يقعان ضمن رتبة سردية واحدة، هي رتبة التأليف، فيما شخصياتهما تقع في رتبة سردية أخرى هي رتبة التخيل، ويحظر في الدراسات السردية الخط بين هاتين الرتبتين.

على أن هذا إنما هو منزلق خاطئ أول، ولكن الخطأ الأكبر هو عدم الانتباه إلى فارق أشد خطورة، فقد جرى تضخيم الوجوه المقترحة للشخصيات في ديوان شعري، لتبرير نزاع الهويات اليهودية، والشيعية، والسنية، وهنا تعرض قضية أخرى لا صلة لها بشخصيات بيسوا، إذ جرى الحديث عن هويات ثابتة إدراج الموسيقار في إطارها. تحدث بيسوا عن نزعات تأملية وتعبيرية كانت تحيل على أنداده أكثر من تقمصاته، فهل الهويات التي أجبر الموسيقار العراقي على الانخراط فيها لها تلك السمات؟

لابد من الإفصاح بأن القول بوجود هويات راسخة سنية وشيعية أمر يحتاج إلى إثبات غير متوفر، لا خارج النص ولا في داخله، فذلك من نتاج المنازعة على الأدوار السياسية، وليس بسبب الرؤية إلى الذات والعالم، وهو لم يرتق إلى مستوى الهوية المغلقة الصلبة الأركان، فجاء ذكر ذلك بأقرب ما يكون إلى

اختزال سريع لمفاهيم رانجة حول التعارض الكامل بين تلك الرؤى التي فيها درجة من الخصوصية غير أنها دون مستوى الهوية، وعلى خلفية هذا الخطأ الثقافي الذي كلما تقدمنا معه ظهرت لنا جسامته، يركب السرد حكما خطيرا، فالهوية اليهودية ليبرالية تأملية وتنويرية، والهوية الشيعية تقوية متعلقة بالرموز والطقوس، والحنين، والمثالية، والهوية السنية دنيوية، مغرقة في الحسية، ومشغولة بممارسة السلطة.

تثير الرواية، إذن، على مستوى التأويل الثقافي، أسئلة كثيرة. يظهر أولا اليهودي الكائن المفكر، ولكنه يبقى متعلقا بيهوديته إلى النهاية عبر زوجته "فريدة روبين"

واسمه البرتو كايرو، والثانية للمحروس ريكاردو ريس، والثالثة للتبجي وهو الفاردو دي كامبوس، فنجد أنفسنا أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكعبي ثلاثي لوجه واحد" (٨).

هذا عرض نقدي موفق لحالات تقمص بيسوا لشخصياته يقدمه الراوي، وهو يبحث تناسل الشخصيات. فما علاقة ذلك بعازف الكمان العراقي؟ يمضي الراوي كاشفا المماثلة "وهكذا فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، وكل شخصية لها اسم، وعمر، وملامح، وقناعات، ومذهب مختلف عن الشخصيات الأخرى، فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي، الليبرالي والمنتور... وحين دخل طهران اتخذ لنفسه شخصية حيدر

سلمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة.. وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصيته الثالثة وهي شخصية كمال مدحت، ولد في عائلة من التجار تقطن في الموصل.. وهي من كبار العائلات السنية، وقد أرتبط بعلاقة خاصة مع السلطة السياسية في بغداد في الثمانينيات، وأصبح من المقربين من الرئيس صدام حسين" (٩). لا يكشف هذا التناظر إلا أقل مظاهر التماثل بين بيسوا الشاعر البرتغالي وكمال عازف الكمان العراقي، فقد انزلق السرد إلى منطقة لا علاقة لها بين الاثنين، إذا وافقنا الراوي بأن الشخصيات الثلاث في "دكان التبغ"

هي فعلا "ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا" فذلك يقودنا إلى مماثلة بين فرناندو بيسوا وعلي بدر، وليس بين بيسوا وعازف الكمان. ابتكر بيسوا مواقف متعددة لأنداده يعرض من خلالها رؤى متباينة للعالم الذي يبنى من جديد في أعماقي، بلا مثل أعلى، وبلا أمل" وعلى غرار ذلك قام المؤلف بإعادة تركيب شخصية الموسيقار بما يطابق رغبته للتعبير عن ثلاث هويات سردية.

والحال هذه، فقد انفصمت الصلة بين بيسوا والموسيقار، وحلت محلها مماثلة بين مؤلفين يريدان التعبير عن حالات تقمص، هما الشاعر والروائي المختبئ في أهاب الكاتب



التي أصبحت أستاذة في قسم اللغة العربية في جامعة القدس، وهي التي تعيد تركيب شخصيته من خلال الملف الكبير الذي ترسله إلى الوكالة الممولة لإصدار سيرته، وفيه رسائله، ويومياته، ووثائقه خلال المراحل الثلاث من حياته، ولها دور كبير في إضاءة كافة جوانب حياته، فملاحظاتها سدت الثغرات الغامضة في حياته. وذلك ما نقوله في رسالتها للوكالة الراعية لمشروع الكتاب. وعلى تلك الوثائق التي جاءت من أسرته الإسرائيلية اعتمد الراوي في تأليف كتابه. ويخلفه الشيعي الممتثل للطقوس،

والمؤمن بأشكال الموروث الرمزي حول الهوية الشيعية، فاسمه حيدر وابن حسين، وتاريخه مسار من الاستبعاد والتظلم، والتزام مبدأ التقية. ولم تظهر عليه مباحج الحياة خلال هذه الفترة من حياته، وانتهت بترحيله من بلاده، فهو ممتثل لقدر غامض بأنه ضحية. وعلى أنقاض هاتين الشخصيتين يظهر كمال السني، الدنيوي، والمنقاد لنوازع الحياة ومتعها، وقد خلف ابنا سمّاه "عمر". فعزف عن استحضار أي عنصر من مكوناته السابقة، إذ لا يمكن لشخص قرر تبني مبدأ المتعة إلا إذا

كان ذلك على أنقاض شخصيات مشرّدة أو مظلومة. وهي الهوية التي تلتهم ما جاورها وسبقها من هويات. هذا هو الغطاء السردى الذي تم خلعه على شخصية الموسيقار. افترضت الرواية هويات ناجزة ألبستها لشخصية لم يقع أي تغيير في هويتها الحقيقية، فقد ظلت حاملة للرؤية ذاتها، والأيدلوجيا نفسها، والنظرة إلى الحياة عينها. فلماذا تريد أن تبرهن على هويات مفترضة بإسقاطها على شخصية لم تتعرض فعلا لتغيير في هويتها؟ ثمة احتمالان، إما أن يكون قد جرى تزييف في مفهوم الهويات وأسقطت بتعسف على الشخصية، أو أن تكون طرحت فكرة غير قابلة للإثبات وهي، هوية الضحية بإزاء هوية القاتل. ولطالما قيل بأن الهوية اليهودية ضحية الهوية الإسلامية، والهوية الشيعية ضحية الهوية السنية، وعلى خلفية هذه الأفكار جرى إسقاط الأقنعة على الشخصية لتنتهي بأن

تكون حاملة لهوية قاتلة. كيف إذن تنتهي هذه السلسلة الطويلة من القتل والضحايا؟ لا سبيل إلا بقتل الهوية الأخيرة، أي إبادة مبدأ القتل. ولهذا جاء حسين ومثير إلى أبيهما في العراق بوضع تحكمه مصالحة بين اليهودي والشيعي في ارتباطهما بأصل أبوي مشترك، فيما عاد عمر بنقمة من يحمل ثأرا. جرى إغفال كون "مثير" ضابطا رفيع الرتبة في المارينز، وإنه جاء ضمن حملة احتلال، وأغفل سياق حضور "حسين"، وجرى التركيز على نقمة "عمر" واختزل موقفه من كل ما جرى

لبلاده إلى غضبه من انحلال سلطة السنة في العراق، وطمس موضوع احتلال بلاده. لم تقع إشارة إلى أن العراق هو بلد "مائير" أو "حسين" كونهما ولدي الموسيقار، وبما أن "عمر" عاد ناقما، فظهر وكأنه هو الابن الحقيقي. ولم يمس النص إلى منطقة المفارقة السردية الكبرى لو التقى الأبناء الثلاثة معا وجها لوجه بأبيهم، وماذا سيكون عليه الموقف بين الأخوة الأعداء؟ هل سيكون ولاؤهم لأبيهم أم لوطنهم؟ وهل من المناسب أن يكتفوا باسمائهم المجردة فقط أم أنهم سيتحصنون بهوياتهم كون أحدهم جاء محتلا، والآخر مقاوما، والثالث يكاد يكون بلا موقف؟ وهل سيحل بينهم سلام الأخوة أم احترابها؟ وأين كل ذلك من وطنهم ومنافيتهم، ومن عقائدهم، ومذاهبهم، وأدوارهم، وهوياتهم؟

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لنزاع الهويات التي هي أعقد بكثير مما جرى عرضه. وبهذا الغطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدتها العراق طوال حقبة الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات الفاعلة فيه، وهذا الاستبدال له نهاية على غاية من الخطورة، فهو يشيح بوجهه عن الحقائق الكبرى، بما فيها الاحتلال، وبها يستبدل صراعا بين هويات لم يقع تركيزها في بنية النص. وحينما تعوز ذلك الاستبدال البراهين السردية الداعمة، يتم تخطي المكون اليهودي، وبه يستبدل المكون الكردي بطريقة تخرب فيها فرضية الهويات الثلاثة المذكورة "كان الانقسام الاجتماعي



تتبد أساطير الهويات في النص، وتحل محلها قضية الأقنعة التي ارتداها الموسيقار ليجنب نفسه الأذى، وليبق في موطنه. والقناع غير الهوية.

تريد الرواية أن تجد لها صلة بموضوع الهويات السردية، فتخلص إلى التوضيح النقدي الآتي حول شخصيات الموسيقار "هكذا بيّنت حياته بشكل لا لبس فيه زيف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهرية، ذلك لأن حياته تبين إمكانية التحول من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللعاب السردية، فتتحول الهوية إلى قصة يمكن الحياة فيها وتقمصها، وهنا يطلق هذا الفنان ضحكة ساخرة من صراع الهويات القاتلة عبر لعبة من الأسماء المستعارة والشخصيات الملتبسة والأقنعة، وفي غمرة الحرب الطائفية في بغداد قبل مقتله، زاره أبناءه الثلاثة، فكشفوا عن هذا الإسقاط الهوياتي بصورة واضحة، فمثير يهودي من أصل عراقي هاجر من إسرائيل إلى أمريكا، والتحق بالمارينز وجاء ضابطاً في الجيش الأمريكي إلى بغداد، وهو ثمرة شخصيته الأولى، وحسين بعد تهجيريه إلى طهران ارتبط بهوية شيعية، وانتظم في الحركة السياسية الشيعية وهو ثمرة شخصية الأب الثانية، وعمر كان سنياً يحاول أن يدعم هويته من تراجيديا إزاحة السنة عن الحكم في العراق بعد العام ٢٠٠٣ وهو نتاج شخصيته الثالثة، وكل واحد منهم كان يدافع عن قصة مصنوعة ومفبركة ومزودة بالكثير من العناصر السردية والوهمية، والتي يعيش كل واحد منهم فيها بوصفها حقيقة" (١١).

ثم يستيقظ المؤلف القابع وراء الراوي، فيجمل أطراف القضية بكاملها" تبين حياة كمال مدحت أن الهوية ترتبط على الدوام بواقعة سردية، فهي حكاية تلفق أو تفبرك أو تسرد في لحظة هي مطلقة الاعتبارية، في لحظة تاريخية موضوعة يتحول الآخرون فيها إلى آخرين، وأغراب، وأجناب، ومنبوذين أيضاً. وهكذا تبين حكاية هذا الفنان أن الهوية هي حركة من حركات التموضع وسياسته، فما إن تجد لها موضعاً في حركة تاريخية معينة، حتى تغيره في لحظة تاريخية أخرى، فكل هذه المجاميع التخيلية تبدأ بسرد مفبرك ومخترع لتتفي الاختلاط وتداخل الهويات، كما أنها تكشف عن هذه الأطر المتوهمة والمصنوعة

واضحا، لقد وجد كمال مدحت الجميع وحتى أوساط الفنانين بدأت تعكس هذا الانقسام الثنائي، وكان الجميع يهودون الانقسام ولكنه يمدّه بعون ساكن. كمال الذي كان يعتقد أن لهذه البلاد قصة واحدة ورواية واحدة وبالتالي لها هوية واحدة، فجأة وقف على ثلاث روايات متعارضة ومتناقضة، كل واحدة من الجهات تكتب تاريخها وتروي وجودها بمعزل عن الجهة الأخرى، فجأة وجد للشيعية رواية، وللجنة رواية، وللأكراد رواية، وهذه الروايات لا تتم بعضها ولكنها تناقض بعضها وتقف بمواجهة بعضها البعض أيضاً" (١٠).

اخفيت الهوية اليهودية، وهي الأصلية الملازمة للشخصية، إذ لا مكان لها في السجل الجديد الذي فتحه الاحتلال. ولم يشر للهوية الكردية إلا في تلك الفقرة، ولو كانت الشخصية من أصول كردية لاتسق الأمر، ولكن المناقشة بين الهوية اليهودية والكردية تمت في غياب أي مبدأ سردي ناظم يعطي شرعية فنية لتلك المناقشة. وتثار هذه القضية بأجمعها، أقصد الهويات المتعارضة، لأن الشخصية صممت لتمثيل ذلك كما جرى التأكيد على ذلك أكثر من مرة. وكل هذا إسقاط استباقي لم يبرهن عليه نمو الشخصية في العالم المتخيل للرواية، وليس ثمة مستندات سردية تحيل عليه، إنما جرى وضع الشخصية في إطار جاهز لتبرهن عليه، وذلك آخر ما يسمح به في عملية السرد الذي يحرص على إنتاج "الهوية" إذ تنشق الشخصية طريقها في خضم صعاب وتجارب، لا أن تكون مكتملة سلفاً ثم ترمى في إطار مرتب لمعنى للهوية.

متابعة هذا التحليل إلى نهايته سيخرب الإدعاءات السردية الشارحة حول معنى الهوية في كل الرواية، ولكننا نقف على ظاهرتين، الأولى حول الهوية الأخيرة، الهوية السنية، التي التهمت الهويتين الأخريين اليهودية والشيعية، حيث قتل الموسيقار وهو عليها، فهل هي هوية قاتلة؟ والثانية، وهي الأشد ظهوراً، وتخرّب كافة الافتراضات، وهي أن شخصية الموسيقار بكل هوياته التي ذكرت، كانت ثابتة في رؤيتها لنفسها وعالمها وعلاقاتها الحقيقية، ولم تعرف أي تحول ذي أهمية ينعطف بها إلى مستوى الهوية المتميزة التي تختلف عن هوياتها الأخرى، ولهذا

هذه هي الخلفية الثقافية العامة التي تركز عليها رواية "الحفيدة الأميركية". وتنفّح على المتغيرات التي شهدتها العراق في تاريخه المعاصر. وبانتقاء شخصيات متصلة بذلك التاريخ وتحولاته تطرح الرواية جملة من الرؤى والمواقف. لم يعد العراق أرض انسجام اجتماعي، وتماسك أخلاقي، إنما تناهته الأيدلوجيات، والمصالح، والرهانات الكبرى. صار العراق بحاجة إلى إعادة تعريف نفسه. ذلك ما تقترحه الرواية بطريقة واضحة، وقاسية؛ فخلف نسيج الأحداث تقبع مواقف الشخصيات لتعبر عن رؤى جديدة مغايرة لرؤى الأجيال القديمة.

زينة فتاة عراقية، آشورية، مسيحية، في حوالي الثلاثين من عمرها، أزيح جدها العقيد الركن المتقاعد يوسف الساعور عن منصبه في الجيش العراقي بُعيد ثورة عام ١٩٥٨ وهو ينتسب إلى عائلة عريقة من الموصل. كان مسكونا الجدّ بالغيرة على وطنه. أما جدّتها رحمة فتّوحي فكردية من "بيخال" أقصى شمال العراق. ارتبط الجدّان بوطنهما، وماتا فيه. جاءت زينة إلى الحياة ثمرة زواج أمها بتول الكلدانية "التي خالفت ملتها وتزوجت آشوريا" وأبيها صباح شمعون بهنام، المذيع وعاشق للغة العربية، الذي تعرّض للتنكيل لأنه أفصح سرّاً لصديق له عن ملله من طول نشرة الأخبار في التلفزيون، فكان جزاؤه أن قرض لسانه من الجانبين بكلايتين، وحطمت أسنانه، وأطفئت أعقاب السجائر على جسده. لا ينبغي إبداء أي تذمّر في حقبة الاستبداد.

هرب الأب من بغداد، مع زوجته الجامعية وطفليه زينة ويزن إلى شمال العراق، فتزوّدوا بجوازات سفر مزوّرة، ثم وصلوا الأردن، وانتظموا في طوابير الباحثين عن اللجوء الإنساني، وتمكّنوا من الوصول إلى أميركا، وبصعوبة بالغة عثروا على شقة خشبية عتيقة في حي سكّني بئس قرب ديترويت، وانتظروا أعواماً للحصول على الجنسية، وترديد قسم الولاء لأميركا، وبذلك أصبحوا مواطنين أميركيين بالوثائق. ولكن بوصول الأسرة إلى أرض الأحلام، راح يتفكك تماسكها الموروث: نُسي الجدّان في بغداد، وانفصل الزوجان، واجتاحت الأمراض جسد الزوجة التي أدمنت التدخين الرخيص. الابن يزن أدمن

والمفبركة في لحظة تاريخية معينة، فهي مفتريات روائية fiction، وهي سرد Narration فكل جماعة وهي تفقد جذورها في الزمان فإنها تعتمد إلى استعادة أفقها المفقود، ولا يمكن لها استعادته إلا من خلال السرد والخيال" (١٢). ويضيف شارحا "عاش يوسف في غمرة صراع الهويات في الشرق الأوسط، وشعر أن حاضره يهيمن عليه شبح الحرب أو الاقتتال الأهلي، شعر أن الهويات منذرة بنهاية كل شيء. شعر بالاختناق وقتها أو بالموت، كانت البلاد سفينة تغرق شيئا فشيئا، ومخاوفه تزداد أضعافا مضاعفة، كان العالم المحيط يتقهقر وينهار، الهزائم المتتالية في بلد ممزق تفتقر إلى الإيديولوجيات الكاسحة، فوضى مريعة، غياب كلي للعقل وللقيم، ووجوده الشخصي مهدد كل لحظة. بدلا من أن يشعر يوسف أنه المركز الثابت للأشياء، أخذ يشعر بالخوف، وشعر بأن هنالك قوة هائلة قذفته إلى العتمة، أخذ يشعر أن الزمن يمضي، وهنالك نوع من التقهقر والتراجع إلى وراء، شعور بالاندحار والسقوط. أصبحت الأعياد كئيبة، والأفراح أخذت تتلاشى، وهنالك شعور بالخوف الخفي، لم يعد المجتمع الذي يعيش فيه يتمتع بحضور شامل وجميل بل أصبح متاهة معقدة ومخيفة. كل شيء ضيق قليل الاتساع، يجتاز سورا فيرطم رأسه بسور آخر، عالم جديد ولكنه مخيف يشم منه رائحة الدم. تسارع ولكنه نحو الهاوية" (١٣).

### ٣. الحفيدة الأميركية: المنفى والهوية المرتبكة.

وتقدم رواية "الحفيدة الأميركية" إنعام كجه جي "تمثيلا سرديا شائقا لموضوع الهوية المرتبكة، وأحوال الأقليات العرقية والدينية التي يهتزّ انتمائها حينما تعمّ الفوضى وسط الجماعات الكبرى الحاضنة لها، وكل ذلك على خلفية وضع العراق الذي زعزعت أحداث الاستبداد ثم الاحتلال، فتنهار أساطير الانتماء القديمة، وتُستحدث أساطير بديلة، وتتغير الأسماء، ويقع التلاعب بالمصائر، وتُقدّم هويات ضيقة جدا، أو هويات كونية واسعة جدا. لا مكان لامرئ سوى في هوية مغلقة، ولا في هوية متوهمة، ولا يمكن أن يكون بلا هوية. يحتاج المرء إلى هوية مفتوحة هي مزيج من هويات موروثية ومستحدثة، هوية قابلة للتحوّل بتحوّل الأحداث والأزمان تطوّر نفسها بنفسها.



طمس المشاعر المتوارية في منطقة نائية من أعماقها، فلم تتخلّص بصورة قطعية من ذاكرة كانت تجرّها أحيانا إلى الوراء، وتحدث في اضطرابا، فمع بدء الغزو نشأت لديها مشاعر متضاربة "رغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألما من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني تأثرت بالأم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدي بمقصّ أظفاري، أو أصفع خديّ الأيسر بكفي اليميني" (١٥). دخل مؤثر جديد، فاهتز التوازن القديم، دفعت الحرب زينة إلى موقف غير محسوب. وقع صراع بين المشاعر والمصالح، وبين الماضي والحاضر. هذا مقوم من مقومات الهوية المركبة. حينما أعلنت الحرب اكتشفت زينة أنها يمكن أن تكون مفيدة ومستفيدة، فهي تجيد الانجليزية والعربية. تريد أن تخدم وطنها الجديد بغزو الوطن القديم. ولم يرغب عامل المال. رحلتها للمشاركة في احتلال مسقط رأسها رسمت لها معنى الهوية وفقدانها. كانت سعيدة في ملاذها الجديد لأنها لا تعرف معنى الانتماء، فاللامبالاة تغذي صاحبها بالفرح لأنه ليس مشدودا إلى هدف، وغير مثقل بمعنى، وخارج مدار الذكريات. يعوم كفقاعة في وسط غامض، وبإعادة تعريف هويتها كأميركية-عراقية بدأ الشقاء. جاء تعريف الهوية على خلفية قضية الغزو والاحتلال. وإذا كان جيل الأجداد قبل ظلما وسكت عليه، وجيل الآباء هرب منه، فجيل الأحفاد عاد لينتقم.

عادت زينة غازية تحمل المشروع الأميركي لإعادة تعريف العراق، وتحريره من طاغية. لم يكن ذلك واضحا عندها، فهي لا تعرف عن جدّها وجدّتها إلا نبذا من ذكريات الصبا. لكنها تعرف عن أمها وأبيها الكثير. بيد أنها لم تكن تعرف نفسها كما ينبغي. وطوال حياتها الأميركية كانت تبتذل أية معرفة، وتسخر منها. وبوصولها العراق بدأت تعيد بناء تجربتها الشخصية. حرص الأب على تعليم الأبناء اللغة الآشورية حفاظا على خصوصية الهوية التاريخية،

المخدرات، ثم أضاعت زينة أي ملمح للأمل، فانخرطت مع جماعات من الشباب المحبط تدور على الملهي والمطاعم بلا هدف، وعثرت على عشيق أمريكي سكير، كان يناديها "زانيا".

لم تصبح أميركا ملاذا تعيد به الأسرة جمع شملها، كما توقعت، إنما عملت على تمزيق النسيج العائلي الموروث. فقد أطلقت في أعماق أفرادها نوازع العيب والأنانية. كانت الأسرة مهددة بحياتها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما أن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها. كانت مهددة بحياتها وصارت مهددة بقيمتها وعلاقاتها. إنها حكاية انتساب إلى أقلية عريقة في بلد متنوع الأعراق، ونزوح رمزي إلى مكان آمن بسبب القهر الوطني، وضياح في هوية كونية. لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء لأميركا عند الشخصيات. كانت ملاذا فحسب، ومأوى لوثائق حماية.

حجبت فوضى الحياة عن زينة التفكير ببلدها الأصلي، وما عاد يعني شيئا بالنسبة لها. لم يعد العراق سوى ذكرى متراجعة إلى الوراء. وبوقوع أحداث ١١/٩/٢٠٠١ اصطنعت زينة لنفسها سببا، وتعمدت ابتكار هوية في لمح البصر. فكرت في كيفية ردّ الجميل لأميركا التي منحها الجنسية. وببداية الحملة العسكرية استجابت لعروض الترجمة التي تقدمت بها وزارة الدفاع، والتحقّت مترجمة بالجيش الأميركي. عادت زينة إلى العراق بهذه الصفة لتقوم بعمل جليل: تخليص بلاد الرافدين من طاغية. شرعت تستعدّ في ظل حملة تقول بتحرير البلاد من الاستبداد، واختلقت هدفا يوافق ذلك "إنني ذاهبة في مهمة وطنية. جنديّة أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المر" (١٤). عزز الهدف بمبلغ ١٨٦٠٠٠ دولار، هو أجرها السنوي، وكان كما تقول، هو "ثمن لغتي النادرة، بل ثمن دمي". دمجت زينة بطريقة براغماتية بارعة بين شعور وطني زائف استثير فجأة، وأجر مالي مجز، وتغيير في مسار حياة عابثة.

لم يكن هذا الغطاء السميك من البلادة الأخلاقية قادرا على

ذهب شيوعيا بالوراثة، وعاد فقيها يجادل في أمور الجنة والجحيم" (١٧). وباحتلال العراق التحق بجيش المهدي. الأخت زينة مترجمة لدى الجيش الأمريكي المحتل، وأخوها مهيم في جيش المهدي المقاوم. ثمة انتساب وثمة عدا. اتصال وانفصال.

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا يتصل بالتسمية، تصبح "زينة" هناك "زانيا" ويتحول "يزن" إلى "جازين". حُزرت الفتاة في تسمية أميركية، فيما كانت أيام طفولتها في بغداد ترتع وسط تسميات محببة كثيرة: زينة، زين، وزوينة، وزيوينة، وزيون، وزُنُن. وعلى خلفية هذه التحولات الصرفية في الاسم وقع تحول جذري في الهوية، تنتشر الأسرة إلى جيل الأجداد المتمسك بالهوية العراقية، وجيل الآباء الذي هرب منها لكنه يحن إليها بالشعر والغناء والذكريات، وجيل الأبناء الذي قطع الصلة عن كل ذلك، فانخرط في العيب، ولم يجد أمامه سوى الإحباط، وقد رمي على هامش الحياة الأميركية.

جاءت الحرب فخلطت الأجيال بعضها ببعض، وأعادت تعريف هويتها. فانبثق جدل حول الوطن والمنفى، وحول الاستقرار والهجرة. ترى زينة بأن "الهجرة هي استقرار هذا العصر، والانتماء لا يكون بملازمة مسقط الرأس". أما مهيم، الأخ بالرضاعة، فيرى أن "الهجرة مثل الأسر؛ كلاهما يتركك معلقا بين زمنين، فلا البقاء يريحك ولا العودة تواتيك" (١٤). كل يدافع عن تجربة يعرفها، فتتوارى عنه تجارب الآخرين. لم يتأسس أي نوع من الاتصال العميق بين الشخصيات لعزوفها الكامل عن التعرف إلى تجارب سواها. نبذت زينة-زانيا في بغداد من طرف جدتها، ولم يتقبل مهيم وجودها في عالمه، فأضمت أيامها مجندة في المنطقة الخضراء. حاولت كسر الحلقة المغلقة لكنها فشلت، كانت تتصرف بطريقة مستعارة من هويتها الجديدة. ولكن هذا التمايز الواضح بين زينة ومهيم في الرؤى والمواقف لن يحول دون شعور غامض بالرغبة والخوف يغزو زينة، ويشدها إلى مرغوبها وأخيها.

تميزت زينة بسلوك شرس وروح قيادية، لا تعير بالا للأنوثة والنعومة، وبانخراطها في الجيش الأميركي، وارتداء الملابس العسكرية، تلاشى ما تبقى من أنوثة فيها،

فيما ظلت الأم تتحدث بالعامية العراقية، أما الانجليزية فكانت لغة الحياة اليومية خارج البيت بالنسبة لزينة. يريد الأب الحفاظ على اللغة القومية، والأم على اللغة الوطنية، والبنات على اللغة الكونية. لكن الأميركيين في وزارة الدفاع كانوا ينتقون من يعرف العربية لتأسيس التواصل بينهم وبين العراقيين، في المعتقلات، وفي أثناء الاستجوابات، والتحقيقات، وخلال العمليات العسكرية. ولم ترد أية إشارة إلى أن زينة قامت بالترجمة لغرض يتصل بغير ذلك. إنه تضارب عميق يأخذ دلالاته من السجال الناشب بين الهويات المتنازعة.

تمثل زينة أيقونة الحيرة في الحالة العراقية الواقعة بين الاستبداد والاحتلال. لقد تركت جدتها وجدّها في بغداد، ورافقت والديها إلى أميركا. أصرّ الجدّان يوسف ورحمة على أن يبقىا عراقيين، وفصلا بصورة قاطعة بين الاستبداد والوطن. أما الأبوان صباح وبتول فتركا البلاد هاربين من أخطار حقيقية، وأصبحا أميركيين، لكنهما سقطا في منطقة الحنين إلى مسقط الرأس. خرب المنفى علاقاتهما الزوجية، فترك الأب البيت، وعانت الأم صعاب الحياة. أما الأحفاد زينة ويزن، فعاشا عالما لا صلة بالذاكرة. أذمن يزن المخدرات وهو في مقتبل عمره، وأصبح اسمه "جازين" وانخرطت زينة، وقد أصبحت "زانيا" في عيب الشباب وعدم الانتماء. لم تحتف بالتاريخ. كان العراق بالنسبة لها "حاوية لعظام الأجداد" (١٦).

أبت الجدة مغادرة بلادها، فمكثت وحيدة في بيتها الكبير في بغداد، تستعيد صورة زوجها العقيد، وتتمسح بأزيائه العسكرية بعد وفاته، وتصلّي أن يحمي القديسون بلادها. تقوم على خدمتها عجوز شيعية تدعى طاووس، عاصرت نصف قرن من حياة الأسرة المسيحية. وقبل قرابة ثلاثين عاما، حينما تعرّضت بتول لحالة حمّى، قامت طاووس بإرضاع زينة. أنجبت طاووس ستة أبناء، أصبحوا جميعا أخوة لزينة بالرضاعة. أكبرهم "مهيم" عاشق للموسيقى، الذي سيق إلى الحرب مع إيران، وأخذ أسيرا، وخلال الأسر غذي بالأيديولوجية الدينية المتشددة، وتشبّع بها، وحينما أطلق سراحه وعاد، فأول ما مقام به إحراق صندوق الأشرطة الموسيقية التي احتفظت به له أمه

واكشف لثامه. ثم ابتسم مستريحة للموت الذي زارني على يده. وسيرفع هو خوذتي ويطلق صرخة خرساء حين يرى وجهي. سيدرك أنه أسأل بسكينه دم أخته. حلم أراه وأنا مفتوحة العينين فينشف ريقى وتنبس كفاي" (٢١).

ليس هذا حبا إنما هو خوف مبهم. يُمسي القاتل خائفا من القتل. وتتناثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى للودّ، وصلة الرحم، ولم تفكر بالمصالحة، فتستقطبها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدولوجيات رهابية. ولو أُتيحت لها الفرصة لنكّلت بعضها ببعض. مساراتها متوازية، ولم تلتق في أية نقطة جامعة لتعيد ترتيب علاقاتها، ولم تتفق على شيء. ينتهي النص كما بدأ موزعا بين محتل ومقاوم. حتى الأحاسيس الإنسانية الدفينة كبتت في الأعماق، وطمرت، وفسدت، ولم تحفر مجرى للتواصل والألفة.

تعود زينة إلى بلادها ضمن حملة غزو، ويكون أخوها مقاوما. تحاول هي إخفاء علاقتها بالاحتلال فيما يصرح هو بمقاومته. تستدرجه للاستمتاع الجنسي، لكنه يحترم القواعد الرمزية للأخوة. تعرض نفسها بشهوة عليه، فتقابل بصدوده. يمثل مهيم لقيم دينية وانتسابية ثابتة، فقد تعلق بإيمان ديني، وقاوم غزوا أجنيا لبلاده، فيما حاولت زينة بعودة معاكسة أن تسهم في احتلال بلدها الأصلي، وتخطى مفهوم الأخوة امتثالا لرغبة جسدية صارت تجتاحها شغفا بأخيها وخوفا منه. لا تبحث زينة عن تفسيرات لأفعالها، فيما ظل مهيم أمينا لشروط وجوده الوطني والشخصي. وترتب على ذلك أن بقيت زينة إلى النهاية تخادع، وتخفي صلتها بالاحتلال، فيما كان يجهر الآخرون بمواقفهم. الحلقة الواصلة بين الطرفين كانت رحمة وطاوس.

التقت الجدة رحمة بطاوس على خلفية إنسانية تجاوزت حبسة الانتماءات الدينية والعرقية والطائفية، أما الأحفاد فتقاتلوا بأوهام الهوية الجديدة. حل السلام بين الأجداد، وحكمت الحرب عالم الأحفاد. لم تلمس أية حساسية على الإطلاق في علاقة المسيحية الآشورية رحمة بالمسلمة الشيعية العربية طاوس، فقد تألفتا مدة نصف قرن، وأثمر ذلك عن أخوة. جيل الأحفاد هو الذي افتعل الصراع على الهوية. حينما انتهى عقد زينة كمتريجة في الجيش،

فتحولت إلى كائن عدواني ومباشر لا يعرف المجاملة. وما أن التقت أخاها بالرضاعة حتى تكسرت دفعة واحدة كل تلك العناصر، إذ انبثق في عالمها "الرجل المستحيل" الذي هو "أول رجل في حياتي يشعرني بالخجل. كل الآخرين كنت ندا لهم. ينكتون فأنكت ويشتمون فاشتم ويبتذلون فأبتذل. وهو الوحيد الذي يمتلك الهيبة. هذا العصبي النحيل الملتحي، الذي ينضوي تحت لواء حركة طائفية متخلفة، قلب أحوالي ومارس عليّ سطوة المعشوق. تكفي نظرة منه لكي ابتلع صوتي وقاموسي المتفكّلت" (١٩).

عرضت زينة على مهيم أن تقيم معه علاقة جنسية تتخطى تخوم الرضاعة التي جمعتهم قبل ثلاثين سنة صدفة، فلجأت إلى إغوائه وهما وحيدان في "عمّان". بل إنها تجرأت وعرضت عليه الزواج "أتمنى لو يتزوجني رجل هنا، وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قدميه". فقابلها بعزوف بارد، مراعي الحرامات، فعاشت خيالات الأنثى التي تتعرض لكبح في رغباتها "كأن خيالاتي المستحيلة هي كل ما أقرر عليه. لكن هذا يكفي منه. قشة الحياة هي كل ما يلزم الجندي المهددة بنذر الموت" (٢٠). كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين، فمن الصعب أن تكون الأميركية المسيحية المجنّدة في جيش الاحتلال قد سقطت أسيرة في حب رجل شيعي متطرف في جيش المهدي، فهي غير قادرة على المنح الحقيقي، وهو يرفض بإصرار بذلا أخويا يحدّه سفاحا، فقد ناصب أميركا بأجمعها العداء، إنما هو خوف القوي من الضعيف. وفيما كانت القوات الأميركية تتنكل بجيش المهدي في الأحياء المعدّمة شرق بغداد، كانت إحدى مجنّداته تتودّد، في عمّان، لأحد أفرادها. يتصاغر الجلال أمام الضحية، فتتهار رمزية الاحتلال بكاملها.

وقعت زينة أسيرة تخيلات بأن أخاها سوف يقتلها كون العداوة بينهما أشد من رابطة الأخوة، فجاء توددها له، ومحاولتها ابتذال جسدها له، احتمال به، إنه نوع من الخداع النفسي "أفكر أن قاتلي قد يكون مهيم أو أحد رفاقه. فكرة جامحة تضعني على شفير الهاويات الكبرى. سينتقم نحوي مجاهد ملثم من أولئك الذين أرى صورهم على المواقع الأصولية، وحالما يحاذيني يغرز سكيناً في خاصرتي. وسأتشبّث به، وأنا أتهاوى على الأرض

دفعت حقيبتيها إلى الجدار، واستلقت، ثم نامت حتى الصباح، فحلمت بحلم عجيب، وهي بعد لم تر من بغداد إلا المطار المخرب "رأيتني أطرق باب جدّي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بنفسجي اللون. لم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار. وقد فتح جدّي الباب ولم أخف منه رغم علمي، وأنا في الحلم، بأنه قد مات. وسألته:  
- متى جئت من السفر؟

ردّ:  
- قمت من يومين. أردت أن أحضر عرسك يا سناء.  
لم أصح له اسمي، ولم أقل له إنني زينة، أو زوينة كما اعتاد أن يناديني، لكن جدّي رحمة أطلت من وراء كتفه وقالت:  
- هذي زُنُن، ألم تعرفها؟ المكرودة تزوجت وأنت غائب وهاهي تعود إلينا بعد أن ترمّلت... يا عيني عليها.  
اجتزت باب الحديقة وتقدّمت من جدّي لكي أقع على يده وأقبلها. لكنه سحبها فانسحب جسده بالكامل من المشهد. وفي اللحظة نفسها تحول فستان عرسي إلى الأسود وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسى في الحلم" (٢٥).

يكتنز هذا الحلم سائر الإشارات الدلالية المتناثرة في الرواية حول علاقة زينة بجدّيها وبالعراق القابع في خلفية الذاكرة متواريا. ولا يحضر شيء له صلة بأميركا ملاذها الجديد. ظهرت زينة الحاملة بفستان بنفسجي، ولم يكن هذا لونها المفضل. فقابلها جدها، وكانت تعرف أنه توفي، تسأل هي عن العودة، ويتحدث هو عن القيامة. يناديها بسناء فيما كانت هي زينة، يتحدث هو عن الزواج وتتحدث الجدة عن الترمّل. وبإزاء هذه التعارضات تتقدم لتقبيل يده كأنها تعتذر عن كونها جاءت غازية، فيأبى، ويتلاشى وجوده. يتحول ثوب الزفاف البنفسجي إلى رداء الحزن الأسود، وتتبادل الحفيدة والجدة نظرات الأسى. يرصد الحلم سائر الأحداث التي تخص علاقة زينة بموطنها القديم، فقد قطعت عن جذر عميق، وظهرت كأرملة، وانسحب الجدّ من عالمها حينما شرعت بتقديم الاعتذار، وتحول فستان الزواج إلى رداء للحزن.

وعادت إلى أميركا "انشطرت نصفين، ما قبل بغداد وما بعد بغداد". إنها ليست قادرة على استرجاع حياتها السابقة ولا التآلف مع حياتها الحالية. وبوصولها ديترويت، اغتسلت، فلم يتساقط عنها "غبار الشجن" الذي جاءت به من العراق" ظل عالقا بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيته" (٢٢).

وتتدخل الأحلام في صوغ الدلالة الأخيرة للرواية، وهي ترصد كثيرا من الأحداث قبل وقوعها. نُقلت زينة من أميركا إلى قاعدة عسكرية في ألمانيا، ثم بطائرة شحن عسكرية إلى بغداد للالتحاق بالجيش مترجمة. خلال الرحلة الطويلة شعرت بالقرف، لكن بدخولها الأجواء العراقية تغير مزاجها "خيّل لي أنني أشمّ عبق زهر القداح على أشجار النارج في الحدائق، والرائحة الشهية للدخان المتصاعد من السمك المسقوف. حالة لم تدم أكثر من دقيقة، أطفئت بعدها الأنوار الكاشفة لأننا بدأنا نحلق في سماء بغداد" (٢٣). هبطت الطائرة في مطار بغداد، فاكتشف الجميع أنهم دفعوا إلى تهلكة مؤكدة. كانت الفوضى تعمّ المكان، وثمرّة عاصفة رملية حمراء غير مسبوقة، فهي الحرب بعينها.

تعذر على زينة فتح عينيها لترى بلادا غادرتها منذ خمسة عشر عاما، وجاءت الآن لتخدم في جيش احتلها، تعثرت، وشعرت بالضيق، فكانها عمياء. زحفت بصعوبة إلى قاعة مهمشة الزجاج، وهناك "لمحت في كل زوايا الصالة الكبيرة جنودا أميركيين يحتضنون خوذاتهم ويغطون في نوم مستغرقين في أحلام لا علم لي بها. ولم يكن منظرهم منظر من ينام نومة متقطعة تقلقها الهواجس والكوابيس، بدوا لي، أنا التي يكاد ظهرها ينقص من الألم، أنهم يرقدون في أحضان حبيباتهم بعد مضاجعات عنيفة امتصت قواهم، يغفون غير مباليين بالزلازل الذي هزّ المدينة، ولا بما ينتظرهم فيها عندما سيفتحون أعينهم في الغد. والغد كلمة غامضة في قواميس الحروب" (٢٤).

بان التذمر على خلفية إجهاد كبير، وجو رملي عاصف، وحيرة. كل من يتهياً لخوض تجربة جديدة مثل هذه لا بد أن يظل في حالة من الترقب. ولكن ماذا فعلت زينة التي كانت عراقية من قبل، وأصبحت الآن أميركية غازية؟



فتلقت دعماً منقطع النظير من "المحجوبات" اللواتي كانت تسميهم "فصوص الألماس" وهن اللواتي قدمن لها رعاية عاطفية متكاملة على الرغم من عدم إدراكها لكل ذلك، كما غمرن ابنها "نادر" القادم من كندا لعيادة أمه بكل ضروب الرعاية. وخلال ذلك لا يظهر اهتمام إلا بالحب، والتواصل، وبالطعام، والفن، واستعادة الذكريات، فعالم النساء يقترح جملة من العناصر التكوينية المختلفة عن عالم الرجال المملوء بالوعود والرهانات الكبرى.

أهدت عالية ممدوح روايتها إلى المفكرة النسوية "هيلين سيكسو". وهذا الإهداء سيرسم أفق تلقى خاص لأحداثها، فهي بكامل أطروحتها السردية تندرج ضمن رهانات الفكري النسوي الباحث عن كتابة تحتمي بهوية الأنثى التي تقوم على الترابط، ونبذ التفرد، وتلم كل أنانية ممكنة كرسنها الثقافة الذكورية. تتمركز الأحداث في الأدب الذكوري حول انجاز فردي يقوم به رجل، وبوجوده تكتسب تلك الأحداث قيمتها، ومن عالمة الفكري تشق المعاني أهميتها، فهو المركز الذي يصدر عنه إشعاع يضيء الشخصيات الأخرى التي تتراءى مثل أشباح في مجال الشخصية الرئيس، وحينما يجري الحديث عن أدب أنثوي فلا بد من نقض تلك المبادئ، واقتراح أخرى بديلة تقوم بالانسجام، والتواصل، والشراكة، وتدفق المشاعر، وليس الفردية، والأنانية، والصلابة، والسيطرة.

المحجوبات نسوة متضامانات كدن يستغنين عن الرجال، بعد أن مررن بتجارب مؤلمة، وحصدن إخفاقات نفسية وجسدية، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجياشة، والأحزان المتبادلة، والرسائل التذكيرية، واليوميات، وإيماءات الحزن، والطبخ، واحتساء النبيذ، والموسيقى، ويكافحن بعيداً عن هيمنة الأزواج، والآباء، والإخوان، ويمكنن وحيدات، يتبادلن مواقعهن، ومواطنهن، وعواطفهن، وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبها عاماً، وتهميشاً مقصوداً، فيلجأن إلى تواصل داخلي متين فيما بينهن، يستعصن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر معهم إلى الاستئثار بكل شيء. يتطلع الأدب الأنثوي إلى إبطال مفعول علاقات التبعية، واقتراح علاقات الشراكة.

#### ٤. المحجوبات: المنفى، والهوية النسوية.

ولم تنقطع رواية "المحجوبات" لـ"عالية ممدوح" عن قضية المنفى والهوية، فهي تعوم على مجموع متلازم من أخبار النساء المنفيات وأوضاعهن، وقد أجبرن على ترك أوطانهن الأصلية، ولذن بسواها، فتقاطعت مصائرهن مع مصير "سهيلة أحمد" ممثلة المسرح العراقية التي تعيش وحيدة في باريس بعد أن نزحت عن بلادها، وهاجر ولدها "نادر" إلى كندا، فتركت وحيدة، عزلاء، وسقطت في غيبوبة فاقدة الوعي في غرفة العناية المركزة (=المكثفة) في أحد المستشفيات الباريسية. أصبحت الصالة المجاورة لغرفتها ملاذاً لإعادة تشكيل العلاقات الحميمة بين نساء قدمن من بلاد وثقافات مختلفة، وهن "المحجوبات" اللواتي تسري بينهن عواطف الأنوثة الأبدية. حالة سهيلة بين الموت والحياة كانت مناسبة لبعث الاهتمام بالماضي والحاضر، وبوضع الذات الأنثوية تحت الضوء.

بوصول الابن من "مونتريال" لمتابعة الحالة الحرجة لأمه، تفتح الذكريات المتداخلة، فإذا بالأم العراقية التي اصطحبت ابنها إلى المنفى ضحية زوج عسكري مشبع بالروح الإمبراطورية وقد ظل يكبح موهبتها الفنية طوال حياتهما في بغداد، فلم تتمكن من تقبل النزوع العسكري المفرط في عنفه، فأجبرت على حياة لم تتكيف معها، فتركت بلادها حينما وجدت تعارضاً بين أحلامها وواقعها. فمن بلد راح ينغلق على نفسه بسبب الاستبداد والحروب، هربت "سهيلة" معتقدة بأنه ينبغي عليها مواصلة حياتها في ظروف أفضل، وقد تشبعت بفكرة أن الرقص شاف لكل الأمراض "كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم، من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر. تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى وعن بلدها". ولطالما رددت بأن الرقص هو لغتها، وهو "الذي يجعل من الفن نقطة مشتركة بين الجميع، جميع البشر" وهو الذي "يزيد مناعتها تجاه القهر الذي كانت تعانيه، ويقوي الاختيار ما بين الحياة والفناء، ولذلك أدمنت عليه" (٢٦).

أدى سقوط "سهيلة" فاقدة للوعي، ومكوئها في غرفة العناية الفائقة إلى حشد الشخصيات النسوية حولها،

مواضيع الرغبة في مواجهة القانون والذات في مواجهة النظام، الأنثى في مواجهة الذكر منذ البداية.

وهي تجد أن هذه القصة البدئية في الميراث المعرفي للإنسان، هي التي تبلور الطريقين الأساسيين المطروحين أمام الإنسانية منذ فجرها الأول. الانصياع للأمر المقرر وجني ثمار الطاعة العمياء التي أتاحت للرجل منذ فجر التاريخ أن يصبح أسيرا للسلطة، وحكمت عليه بأن يكون عبدا لأعرافها ومواعظاتها، وضحية لصراعاتها في الوقت نفسه، بينما دفعت المرأة ثمن تمرد لها ولاحتقتها اللعنات الدينية والأبوية لزمان طويل، وإن لم تستطع أن تأسر رغبتها أو تقيد شغفها الدفين للتمرد. وأهم من هذا كله، على المستوى الفلسفي، علاقتها بالآخر، منذ أن أدى أكلها من شجرة المعرفة إلى اكتشاف آدم مغاير من ناحية، وإلى اكتشاف مبدأ الرغبة/ اللذة معا من ناحية أخرى (٢٩).

وجدت سهيلة في أفكار تيسا المعادل التعبيري لأحاسيسها وتجربتها، فتماهت مع شخصية حواء المتمردة بمواجهة آدم التابع، واستثيرت بالتعارض القائم بين الرغبة وكيفية صدها، أي بين النزعة الفردية الأصلية والسلوك الجماعي الكابح لها، وقادها ذلك التمايز الأولي بين موقعي الأنثى والذكر في حكاية الخروج من الفردوس إلى اختلاف أكبر بين رؤيتين للحياة: رؤية المتمرد، ورؤية التابع، وبسبب الأنانية والاستنثار انبثقت فكرة الآخر في التاريخ حينما خرب آدم مبدأ الشراكة. ومن الطبيعي أن تجد سهيلة في كل ذلك حالة داعمة لحالتها الشخصية كونها تمردت على زوج نذر نفسه لتخريب موهبتها، فانتهى بها الأمر إلى أن استجابت لنزعها المتمردة التي ورثتها عن حواء. على أن ذلك لم يرتق إلى مستوى الانشقاق السلبي، فقد ظلت سهيلة تبحث عن ذرائع للرجال، وترأف بهم، كونهم غير واعين لمبدأ الاستنثار الذي يقودهم في مسالكه المتشعبة إلى اقتراف أكبر الأخطاء، فلم تنتبذ موقعا تنتقم فيه لنفسها، إنما تبنت فلسفة الصفح والغفران.

أشاعت سهيلة بين المحبوبات مبدأ هضم الأذى، وكلما كن يتعرضن لقهر من الرجال كن يصفحن عنهم، فمصدره رجال ثبت قصورهم عن إدراك الحقائق الكبرى للحياة. وما كان يثير سخطهن هو رأفتهم بالرجال عما يقتربون

افتترضت "سيكسو" إمكانية لظهور "كتابة أنثوية" على قاعدة الاختلاف في وظيفة اللغة بين المرأة والرجل؛ فيما أن اللغة عرضت تمثيلا سلبيا للمرأة عبر التاريخ، فلا بد أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها. فلا خيار للمرأة إلا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية الذكورية. وفي كل ما يتصل بالكتابة النسوية ينبغي مراعاة موقع الأنثى ضمن النسق الاجتماعي، إذ يمكن بالكتابة التي تحتمي بالأنوثة أن يقع تعديل جوهري في موقع المرأة. وقد عبرت دعوة "سيكسو" عن نفسها بكتابة تعتمد على "تراكيب مائعة توحي بالشهوانية وصورا وتوريات جديدة ونماذج جديدة للغياب بقصد تحرير جسد المرأة من الأساليب السائدة للتصوير" (٢٧). وكانت في سائر أطروحاتها النسوية تربط بين "طريقة الكتابة النسائية وآليات جسد المرأة" (٢٨).

طرح مفهوم الهوية الأنثوية من خلال علاقة "سهيلة" المنفية في باريس، بشخصية "تيسا هايدن" الكاتبة النسوية، والأستاذة في الجامعة، وقد ظهرت أفكار "سيكسو" تحت قناع شخصية "تيسا" التي أصبحت مثار اهتمام سهيلة ومحط شغفها، فكانت تتابع ما تقترحه حول الكتابة الأنثوية، وضمّنت أفكار تيسا في سياق ذكرياتها، وعرضت فكرتها عن الكتابة التي تقوم على طرح "المؤنث بالمعنيين الفكري والفلسفي في مواجهة الذكر المسيطر في بنية التفكير الأبوي وتراكيبها اللغوية والفلسفية معا".

جاء تعلق سهيلة على هذه القاعدة المتينة التي يقوم عليها الفكر النسوي بالصورة الآتية "كنت أقرأ أفكارها وأهتف في سرّي، إنها استجابت لأسراري أنا، وهي تواصل كشف ذلك العالم وسير غوره، في محاولة منها لتفكيك البنية الأبوية المستقرة لدور حواء المتمردة، مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم. فقد استجابت حواء لرغبتها- أو بالأحرى لإنسانيتها باعتبار أن الإنسان كائن يخطئ- وغامرت هي بالتمرد والأكل من الشجرة المحرمة، بينما استجاب آدم للسلطة والقانون الوضعي وأعرافهما، بالرغم من أنهما وُضعا له، ولم يضعهما بنفسه. وفُضّل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الذي سرعان ما جرفه معه عندما لم يستطع مقاومة سحره الأخاذ. ولذلك، تطرح

#### ٥. السراب الأحمر: اليوتوبيا بوصفها منفى.

وتقترح رواية "السراب الأحمر لـ"علي الشوك" نوعاً من اليوتوبيا الصغيرة، كمكافئ سردي للاستبداد، وبدل له. ومعلوم أن فكرة اليوتوبيا انبثقت في المخيال البشري لتخطي حال الإحساس بالخوف والظلم؛ فهي البديل المتخيل لواقع يمر بالتناقضات التي لا سبيل إلى حلها، أو التكيف معها. يدفع الخوف من الاستبداد شخصيات الرواية لبناء مستعمرة صغيرة، والالتجاء إليها، وممارسة الحياة، وتبادل الأفكار، بعيداً عن الأنظار، فالاتصال بالطبيعة يأتي بسبب الخوف من الأيدلوجيا المستبدة التي تدفع بمجموعة من الشخصيات الشيوعية إلى الابتعاد عن بغداد، واختيار الطبيعة النائية حيث تتوفر الفرصة الكاملة للمسرات الفكرية والجسدية.

تختار الشخصيات منفى داخلياً، وتتضامن فيما بينها، ويكاد يكون مركزها الأساس هشام المقدادي، وهو ناشط سياسي، وأكاديمي، خاتل السلطة لأكثر من ثلاثين عاماً، فتعلم في أميركا، وتولى مسؤوليات وظيفية متعددة، وانتهى أستاذاً في إحدى الجامعات العراقية، لكنه وجد نفسه بإزاء ضغط مباشر لينتمي إلى حزب السلطة، ولم يكن أمامه سوى أحد خيارين، إما الانخراط في حزب البعث امتثالاً لقرار السلطة، أو الهروب إلى خارج العراق، وقد اختار الهرب لعجزه عن التكيف مع الحال التي يراها انزلاقاً خطيراً لا يمكن قبوله، ولا يمكن إيقافه. وبين الفترة التي اتخذ بها قراره، ثم الشروع بالمغادرة لاذ مع جماعة من أصدقائه من النساء والرجال بمنطقة نائية شمال شرق مدينة بعقوبة، فبنوا مستعمرة بدائية صغيرة، وهناك، وسط طبيعة صامتة، وعزلة آمنة، يستعيد المقدادي، وتستعيد معه بعض الشخصيات تجارب الماضي، وكأنها ثمرات تتم سرا في منأى عن الرقابة الأيدلوجية الصارمة لمؤسسة النظام. وقد أتاح هذا الإطار السردى للمقدادي لأن يفضي بتاريخه الشخصي، وبتجاربه الأيدلوجية، والتعليمية، التي مرّ بها منذ الخمسينيات إلى نهاية سبعينيات القرن العشرين.

يبدو الإطار الناظم للجماعة المتناغمة هو المستعمرة النائية، والعلاقات الحرة بين النساء والرجال، والتجارب السياسية

من أخطاء لا معنى لها، فكن يتحملن الأذى، فلا تمكث سوى الندوب الجارحة في الأعماق حيث يطمرها النسيان بمرور الزمن. وكانت تنوب عنهن في الإفصاح عن هذه المنطقة السرية من علاقة المرأة بالرجل "الشيء المذهل، أننا كنسوة، نبدو وكأننا صفحنا عن كل شيء؛ الألم الشديد، الرفسات في القفا، والهراوات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات، يخرج من الدرج ويصوب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم. نقصّ ذلك بعضنا لبعض، نتضاحك وتعود الصور لتبهتنا أكثر. كيف لم نهرب، كيف عدنا إليهم ثانية، نبتسم في وجوههم ونخفي استيائنا وراء الجدران العالية؟ لم نكن بلهاوات وسخيفات فقط، كنا نرفض النوم على السرير نفسه، أو ربما في الغرفة نفسها. لم نتعثّر بثيابنا قط ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون، بل كنا متأهبات؛ نتجاد ونهزأ منهم حتى يسأموا ويكفوا... كنا جميعاً كنسوة، نعيش في الأحياء نفسها المسيجة بالأسلاك الشائكة والجدران الشاهقة، نركب العربات ذات الموديلات الحديثة، نتواطأ مع بعضنا البعض وتتستّر إحدانا على الأخرى. لكن أحداً لم يذكر أماننا ولو لمرة واحدة، أنّ ما يحصل لنا كان بسبب أزواجنا القساة" (٣٠).

قدّم السرد تناظراً بين الذكرى والنسيان، تأتي الذكريات من الماضي البعيد، حيث التشرد، والقهر، والحزن، ويأتي النسيان من الحاضر حيث الترابط، وتبادل العواطف، والرعاية، والتضامن. وكلما تقدم الزمن ملأت النساء مساحة السرد، فهن جماعة متشابكة المصائر، لا تفصلهن فواصل ثقافية أو عرقية أو جغرافية. إنهن نوع عابر لكل شيء، ينتمين كلهن لهوية أنثوية جامعة، ويعرضن المساندة لبعضهن، وهنّ قادرات على التعبير عن مشاعر فياضة: سهيلة، كارولين، بلانش، وجد، تيسا، سارة، رباب، أزهار، أسماء، وليال، نرجس، دياتي، قدس، نور... الخ. ويتم التواصل بينهن بلغات متعددة كالعربية والفرنسية والانجليزية. ومعظمهن يتناوبن في عرض التجارب، فتبدو الرواية مزيجاً من أصوات متداخلة تكافح ضد مبدأ التغليب السردى الذي تتبوأ فيه شخصية الرجل بموقع البطولة.

في أحكامه عن الشخصيات الأخرى، فنسق العلاقات بين الجماعة الجديدة لم يقطع صلته بنسق العلاقات في العالم الذي هربت الشخصيات منه.

يبدو المقدادي رجلاً راغباً، ومستمتعاً بالنساء، والشراب والموسيقى، لكنه مهزوز، وخائف، ومرتبك، وينطوي على دعر عميق يسكنه، فمقاومته الداخلية شاحبة، وقدرته على الثبات مخزبة، وحينما قرر الهرب سرا خارج البلاد، قدم السرد حالته بالصورة الآتية "منذ تلك اللحظة أحس بأنه جرد من كل شيء: على حين فجأة نأت عنه هذه المدينة التي كان كل ما فيها جزءاً لا يتجزأ منه ومن ذكرياته ومن الفضاء الذي يتحرك فيه. حتى سيارته التي عاد فيها إلى بيته، لم تعد تبدو في نظره شيئاً يعود إليه. وحتى تحية جاره، الدكتور سلمان، بات لها طعم آخر، اغترابي، إنه إحساس من أحيط علماً بأنه مصاب بالسرطان: إنسان من تخلت عنه الحياة، ولم يعد له موطن قدم فيها. إن هذا العالم الذي انتمى إليه منذ خمسين عاماً يبتعد عنه، يهجره" (٣١).

قبيل نزوحه من العراق بمدة وجيزة وقع المقدادي في غرام داليا، وقد كشفت العلاقة الحسية رؤيته للمرأة وللفن، فمرجعياته في كل شيء ذوقية وذهنية، لم ترتق إلى موقف صلب يمنح المرأة فرادتها الإنسانية، وهويتها الأنثوية الخاصة، فهو يريد صوغ علاقته بها في ضوء علاقته بالموسيقى والأدب. أنه يقارب المرأة التي أحبها عبر التمثيلات الفنية والأدبية المجردة، وقد ظهرت داليا في علاقته الجسدية معها مجرد مسخ لمثالات الفن والأدب، فكان يستعيد عبر جسدها مثالاته التخيلية، والحوار الآتي بينهما يكشف تصورات تلك "ذهبا إلى غرفة نومه، وهناك تعرياً، وأخذ هشام يجول ببصره وأصبعه في منحنيات جسدها الحريري، وقال لها: "أنت توكاتا نسيت رقمها!". "لمن؟" "لباخ". "أعرفها، لكنني مثلك لا أعرف رقمها". وقبل حلمتها، وقال: "أنت سوناتا رقم ١٤". "تقصد سوناتا في ضوء القمر؟". "نعم". وقبل سررتها، ثم قال: "أنت كونشرتو رقم ٤". "لمن؟". "له، صاحب سوناتا في ضوء القمر". "لم أسمعها". "مذهلة، مثلك!". "أحبك، امتلكني!". "أريد أن أرتوي من منظر وملبس جسدي الحريري، أولاً!". "أدخل في.. استعمل المانع". "سأستعمله". وقبل

شبه المتماثلة لهم جميعاً، والطعام والشراب، وباستثناء كونهم قرروا إنشاء تلك المستعمرة الصغيرة تحقيقاً لفكرة اليوتوبيا، فإن الفعل السردي المناظر لفعل السلطة التي دفعت بهم إلى ذلك الاختيار يبدو غائباً، فبرواية نبذ من تجارب الماضي، والانشغال بثرثرات إغوائية جانبية لم تنجح الجماعة في تشكيل موقف بديل لموقف السلطة الاستبدادية، فليس ثمة أي إنتاج لفكرة بديلة، أو عمل مهم تستعيد به الشخصيات بناء عالم بديل وسط الطبيعة يكون نظيراً للعالم الذي تركوه في العاصمة بغداد.

يبدو هشام المقدادي تذمراً متواصلاً من حالة الانغلاق التي انتهت إليها السلطة السياسية في العراق في السبعينيات، لكنه هو بذاته كرس انغلاقاً مناظراً إذ اكتفى بشذرات من تجاربه خلال ثلاثة عقود متوالية، وتبدو النساء في حياته كأنهن مكملات تزينية، سواء كن طبيبات كالزوجة الأميركية، أو سيئات كالزوجة العراقية، أو عشيقات راغبات مثل داليا، وفي جميع الأحوال ظهر المقدادي مجتثاً، فقد انقطع الاتصال بينه وبين وطنه جراء أيدلوجيا مغلقة خربت فكرة الانتماء كما يريد لها هو، ويتصورها، ويرغب فيها.

لم يدفع المقدادي بفكرة اليوتوبيا إلى نهايتها الحلمية التي يمكن تحقيقها، حتى لو كان ذلك على سبيل الترجيح، وينطوي الفكر الماركسي على فكرة اليوتوبيا، كونه يقترح عالماً يخلو من التناقضات الكبرى، فالرواية الشيوعية للتاريخ ونهايته تكتنفها الإثارة المجازية المشتقة من فكرة اليوتوبيا، شأنها في ذلك شأن المرويات الدينية التي ترسم للشقاء الأرضي نهاية سعيدة وخالدة في الجنة، لكن شخصيات "سراب أحمر" تنظم إيقاع حياتها اليومية، بما في ذلك، فكرة المستعمرة النائية، في منأى عن السردية الشيوعية للتاريخ، إذ تشغل بالماضي، وبالندم، وبذم أيدلوجيا الاستبداد، والاستغراق في المتعة، والهرب منها إلى الأمام، دون اقتراح أي عالم بديل، فالـيوتوبيا الجديدة كانت ملاذاً مؤقتاً لم تتحقق فيه شروط العدالة إلا إذا عدت الأحاديث والمسامرات والعلاقات الحرة شيئاً من ذلك. والحال هذه، فقد ارتسم في الفضاء السردي للرواية تبعية الشخصيات للمقدادي، سواء في كونه البؤرة المركزية أو



فخذيها، وقال: "أنت أوبرا الناي السحري... أنت لا ترافيها... أنت كارمن". "امتلكني هشام". "أنت هابسيكورد... أنت فايولين... أنت سياتار". "أدخل في!". "أنت ما تيلد، أنت أنا كارانينا". "أدخل في، أرجوك". "أنت جوليت... أنت دزدمونة!". "هل تريد أن تخنقني! أدخل في... أدخل.. أدخل..." ودخل فيها، وقال بعد لحظات: "أنت مذهلة في أعماقك السفلى!" (٣٢).

لم يتمكن المقدادي أبداً من تخطي الشروط الذهنية والذوقية، فلم يكن يقارب أنثى يرغب فيها، وترغب فيه، إنما جعل من صفحة جسدها مرآة لمثالاته الكبرى في فنون الموسيقى والأدب. لكن المفارقة تبلغ أقصاها، حينما نعرف أن أوصافه لجسد داليا مستعارة من الفنون السمعية والسردية، وليست البصرية، فجسدها كان ذاكرة إيقاع متخيلة لمعلومات خاصة به، لم يتحقق معناها، إذ لم يجر الاحتفاء بجسدها الأنثوي الحقيقي إلا في كونه يحيل على ما يعرف هشام المقدادي، ويريد.

بانزلاق المقدادي إلى منطقة المقارنات المبسطة بين امرأة وجملة من المثالات الفنية الشائعة، فقد الشرط الإنساني الذي يمنحه القدرة على بلورة مفهوم لهويته الشخصية أو هوية المرأة التي عشقها، وذلك أعاق بدوره نمو فكرة البيوتوبيا كبديل للاستبداد، حينما تخلّى عنها، وعَلّق في رغبة جسدية عارضة مُسخت بمبدأ المقارنة. ثم انتهاء المقدادي إلى موقف تنكّب فيه للمقدمات التي طرحها السرد عنه، فالخاط بين الأيدولوجيات الذهنية، والنزوع الفردي للفنون، لا يفضي إلا إلى البحث عن حالات من التماهي بين التجارب الثقافية ووقائع الحياة، ولذلك شحب أثر الاستبداد، وأهملت الشخصيات الأخرى، وجرى تعقب متسرّع لمصير المقدادي في قدرته على المقارنة بين مثالاته العليا، وامرأة عرضت له في لحظاته الأخيرة في وطنه قبل أن يهرب منه.

### الهوامش

١. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٢٦-١٢٧
٢. تزفتيان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربي حمود، دمشق،

٣. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص ٩٢
٤. علي بدر، حارس التبغ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨، ص ١٠
٥. م.ن.ص ٢٤
٦. م.ن.ص ٨٧
٧. م.ن.ص ١٤
٨. م.ن.ص ١٢
٩. م.ن.ص ١٢-١٣
١٠. م.ن.ص ٣٢٩
١١. م.ن.ص ١٣-١٤
١٢. م.ن.ص ١٤
١٣. م.ن.ص ١٥٤-١٥٥
١٤. إنعام كجه جي، الحفيدة الأميركية، بيروت، دار الجديد، ٢٠٠٨، ص ١٨
١٥. م.ن.ص ٢٣
١٦. م.ن.ص ٤٩
١٧. م.ن.ص ١٣٨
١٨. م.ن.ص ١٤٤
١٩. م.ن.ص ١٣٠
٢٠. م.ن.ص ١٣٦
٢١. م.ن.ص ١٣٩
٢٢. م.ن.ص ١٩٥
٢٣. م.ن.ص ٣٩-٤٠
٢٤. م.ن.ص ٤٣
٢٥. م.ن.ص ٤٤
٢٦. عالية ممدوح، المحبوبات، بيروت، دار الساقى، ٢٠٠٧، ص ٧٧ و ٧٨
٢٧. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٢٩٥-٢٩٦
٢٨. م.ن.ص ٢٩٦
٢٩. المحبوبات، ص ٢١٩-٢٢٠
٣٠. م.ن.ص ٩
٣١. علي الشوك، السراب الأحمر: سيرة حياة هشام المقدادي، دمشق، دار المدى، ٢٠٠٧، ص ٩
٣٢. م.ن.ص ٣٣٣-٣٣٤



## طشاري: فعل رمزي ضد العنف

فاضل ثامر

تواصل انعام كجه جي في روايتها الثالثة " طشاري " (١) المنشورة عام ٢٠١٣ في بيروت ما بدأتها في الثانية " الحفيدة الامريكية " (٢) الصادرة عام ٢٠٠٩ في بيروت والتي سبق لنا وان درسناها، بالعزف على لحن واحد هو احساس المواطن العراقي بتمزق الهوية وهو يحاول الاندماج القسري في مجتمعات المنفى التي فرضت عليه بسبب غياب الامن واستفحال النشاطات التكفيرية والصراعات الطائفية .

في هذه الرواية التي تتمحور حول شخصية بطلتها المركزية الدكتورة وردية اسكندر ، المسيحية العراقية التي تنقلت بين الموصل والديوانية وبغداد وقذفت بها مصائب البلد منفية ، متعبة ، وشبه مقعدة في باريس ، لكن الرواية تتسع لتشمل اسرة البطلة ، الابناء والاحفاد والاجداد معا الذين فرقتهم المنافي فأصبحوا مزقا فوق خارطة العالم العريضة منفيين لكنهم يحملون في اعماقهم صورة الوطن ولوعة مريرة لفراقه . وحولهم الزمن الى نقاط متباعدة فأصبحوا بحق كما يشير العنوان بوصفه عتبة نصية دالة " طشاري " .

وهو مقطع شعري يتردد صدها العميق داخل كل نفس عراقية تعيش الغربة في المنافي وتعاني من اقتلاع الجذور ، وتحلم دائما بملتقى لايعوض على تراب العراق . اما العتبة النصية الثالثة فتتمثل في توصيف او عنوان فرعي وضع تحت عنوان الرواية في صفحة الغلاف الاخيرة يقول " طشاري " رواية كل من سلب مسقط الرأس ومهوى القلب ..... " .

وهذه العتبة هي عزف على اللحن ذاته لكنها لا تقتصر على الحنين على " مسقط الرأس " كما جرت العادة وانما تشير الى " مهوى القلب " وهي اشارة الى مدينة الديوانية التي عينت فيها البطلة طيبة بعد تخرجها فأصبحت تمثل بالنسبة لها " مهوى القلب " . وبذا يصبح القارئ مسلحا بهذه الموجات العاطفية الرقيقة لدخول سلس وهادئ الى فضاء العالم الروائي الذي صنعه الروائية بمهارة سردية عالية واناة وصبر وادراك عميق لشروط العملية السردية ومكرها .

تبدأ الرواية في صفحتها الاولى من باريس ، حيث تصل البطلة الدكتورة وردية اسكندر بعد ان قبل طلب لجونها من قبل السلطات الفرنسية التي تعاطفت مع المواطنين العراقيين المسيحيين الذي بدأوا يتعرضون الى ما يشبه " الجينوسايد " العرقي من قبل المنظمات الارهابية وقوى التكفير والعنف الطائفي التي وفدت الى العراق .

والروائية تعتمد الى نقل المرئيات والحوارات من خلال عدسة وعي بطلة الرواية الدكتورة وردية والتي وجدناها فجأة وهي تدخل " قصر الاليزية " التاريخي : " هذه هو الاليزية اذن .

رأت قصرا رماديا قديما في شارع متوسط يزدهم بالسيارات والمشاة . لاساكر ببنادق رشاشة وشوارب كثة ونظرات تقذح شررا " (٤) .

ونجد هنا مزاجا بين توظيف تقنياتي المونولوج الداخلي الاوتوبيوغرافي عبر سرد مبور من خلال ضمير الغائب الحاضر ، وعملية بناء المشهد الروائي والدرامي من خلال تجسيد لوحة حية وانية لما كان يجري ويدور منذ ان دخلت البطلة قصر الاليزية ولقائها بالرئيس ساركوزي والبابا ، وحشد من المسيحيين العراقيين المهاجرين الذين

الرواية من جهة اخرى لاكتفي بتدوين معاناة البطلة وافراد اسرتها المتوزعين على اطراف الارض ، بل تغطي سيرة حياة المجتمع العراقي خلال ما يقرب من النصف قرن من زاوية نظر شبه محايدة ، لانها تكتفي بتدوين حركة الاحداث وحوارات الناس ووجهات نظرهم فيما يجري ويدور داخل الوطن ، وتقدم في النهاية مراثاة حزينة وموجعة لتفكك النسيج الاجتماعي العراقي القائم على المحبة والتوائم بين مختلف مكوناته الاثنية والعرقية والدينية والسياسية من خلال استغوار لاوعي الشخصيات الروائية المختلفة . وبذا فقد فتحت الرواية الباب امام منظورات سردية متعددة وبوليفونية تنبع من مواقف الشخصيات الروائية ووجهات نظرها ، وليس من خلال اسقاط وجهة نظر محددة على الاحداث . ولاحظنا ان الروائية ، حتى عند تعاملها مع الاحداث . والتحويلات والصراعات السياسية تكاد تظل على مسافة واحدة دون ان تحاول ان تسبب جرحا لاحد ، لكنها بالتاكيد تنطلق من موقف وطني واضح ، ينتصر للانسان ولروح العدالة الاجتماعية ويرفض القبح والتطرف والكراهية ويحرص على احترام الهوية العراقية . والروائية بعد هذا لاتخفي ادانتها للعنف والارهاب وللتطرف الطائفي وللاحتلال الامريكي للعراق عام ٢٠٠٣ مثلما فعلت في روايتها السابقة " الحفيدة الامريكية " ولكن من خلال زوايا نظر الشخصيات الروائية المشاركة ودونما فذلكات سياسية أو ايديولوجية بل من خلال وقائع ملموسة تمس حياة المواطن العراقي الذي وجد نفسه فجأة مطحونا بين المطرقة والسندان .

القارئ بالتاكيد سيجد نفسه وهو يدخل عالم الرواية الفسيح امام موجات للقراءة لايمكن تجاهلها تتمثل اساسا في ثلاث عتبات نصية اساسية هي عنون الرواية " طشاري " التي تحمل ايقاعا شعبيا متجذرا في اللهجة الدارجة العراقية ، فضلا عن مقطع شعري من قصيدة " غريب على الخليج " للشاعر بدر شاكر السياب يقول فيه : " لوجئت في البلد الغريب الي

ما كمل اللقاء

الملتقى بك والعراق على يدي هو اللقاء " (٣)

الى لا مركزية المنظورات ووجهات السردية في رواية الحداثة ومابعد الحداثة .

فالرواية ، منذ صفحاتها الاولى ، كانت فضاءاً للتعددية السردية ولوجهات نظر مختلف الشخصيات الروائية ، فمنذ البداية وجدنا ان الروائية قد نقلت السرد من البطلة وردية وهي في طريقها الى قصر الاليزية في باريس الى السائق المغربي الذي كان ينقلها . ثم يفتح الفضاء امام مشاركة شخصيات عديدة منها ابنة اختها الشاعرة المقيمة في باريس ، وابنها الشاب اسكندر ، كما تحتل ابنتها المقيمة في كندا مكانة اثيرية من خلال مدوناتا ورسائلها ومونولوجاتها الطويلة ، بل ان شخصيات عابرة وغير اساسية شاركت هي الاخرى في بناء سمفونية التعدد الصوتي والبوليفوني في الرواية .

وتظل قضية تمزق الهوية او تشظيها وبالتالي تشتتها لخضوعها لقانون " طشاري " من المحاور والقيم المركزية المهيمنة على التجربة الروائية ، وتكاد محنة الدكتوراة وردية واضطرابها القسري الى الهجرة الى باريس ان تستقطب الفعل الروائي بكامله ، الذي عبرت عنه بشكل بليغ ابنتها هنودة المقيمة في كندا عندما قالت " لقد اهتز حجر كيانها في اليوم الذي حملت فيه جنسية ثانية " . (٧) وهو ايضا الاحساس المركزي في رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الاميريكية " .

ويمكن القول ان ثيمة الشتات تتجلى من خلال مواضع ميتا سردية اذ تتردد ثيمة " طشاري " التي تشير الى الشتات الذي يتعرض له شعب او طائفة او اسرة بأشكال ومستويات مختلفة . فعندما يعثر الشاب اسكندر المقيم في باريس مع والدته على دفتر صغير في درج والدته وعلى غلافه كلمة بالعربية لم يفهمها ، وحين سألها قالت له انه ديوانها الجاهز للطبع :

" - ما عنوانه ؟

\_ طشاري .

\_ يعني ؟

\_ بالعربي الفصيح تفرقوا ايدي سبا . " (٨)

ثم تردد ام اسكندر وهي تنوس في جلستها " طشاري ماله والي " (٩) وهذه الاشارات الى الكتابة والى الشعر

عاملهم الرئيس الفرنسي بوصفهم ضيوفه الخاصين احتراماً لمشاعرهم ومعاناتهم وجلدهم .

لكن الروائية لا تبقى زاوية السرد حكراً على البطلة ، فهي سرعان ما تنقلها الى بقية الشخصيات الروائية الاساسية والثانوية على حد سواء ، اذ سرعان ما نقلت زاوية الرؤية الى سائق التاكسي الذي نقلها :

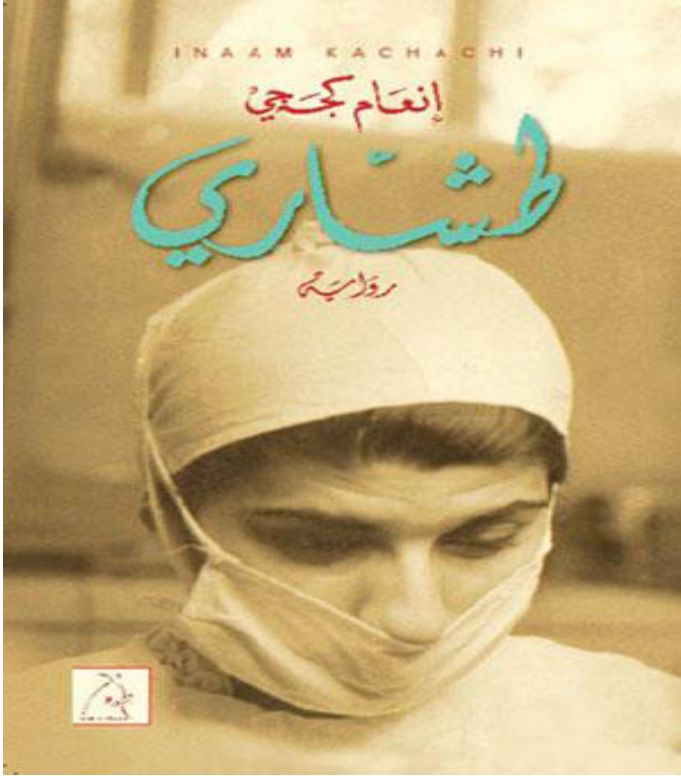
" توقف السائق غير بعيد عن البوابة واخرج كرسيها المتحرك من صندوق السيارة ... لم يفهم لماذا تذهب امرأة مسنة مثلها الى " القصر الرئاسي " .

اما بالنسبة للبنية السردية للرواية ولتجليات تحولات الحكمة والمبنى السردى على مستوى تشكل خطاب سردي حديث ، نجد ان حبكة الرواية او مبناها السردى يتحرك بانوراميا وافقياً على المستوى الزماني والمكاني - او بتعبير ميخائيل باختين : كرونوتوبيا " او زمكانيا لصياغة وموضعة التجربة الروائية وتحديد تضاريسها الجغرافية والتاريخية .

فمن الناحية الزمنية تتحرك الرواية خلال فضاء زمني يزيد على النصف قرن او اكثر من خلال ملاحقة سيرة حياة بطلة الرواية وردية اسكندر لتغطي فترة الخمسينات من القرن الماضي " لتنتقل الى العقود اللاحقة وصولاً الى عام ٢٠٠٨ (٦) تقريبا حيث يحط المقام بالبطلة في باريس مهاجرة هرباً من المفخخات والتفجيرات والاستهداف المقصود من قبل الارهابيين والتكفيريين للمسيحيين في العراق . الا اننا نلاحظ ان حركة الزمن هذه - على الرغم من خطيتها النسبية - الا انها تشهد انكسارات نحو الماضي انطلاقاً من بؤرة زمنية في الحاضر لاستحضار مشاهد او تجارب او شخصيات لها علاقة مباشرة في الغالب بحياة البطلة . ولذا ففعل الذاكرة في هذه الرواية فعل يكاد يوازي ماتنجزه العين الرائية التي كانت تنقل الصورة الحية لاحداث الحاضر ويوميته .

وتكاد الروائية ان تمنح فرصاً متكافئة لجميع شخصياتها في التعبير عن وجهات نظرها وافكارها ومشاعرها الداخلية مما يضفي على الرواية سمة بوليفونية تعددية واضحة ، وهو مظهر من مظاهر ديمقراطية السرد لمواجهة عنف المنظور المركزي في الخطاب الروائي والتحول





ثم تتحسر هذه الذروة تدريجياً anti-climax فالأحداث والمشاهد تتوالى وكأنها تقريبا على مستوى واحد من الأهمية والتأثير. ويبدو سطح الرواية السردية مثل بحيرة هادئة تتحرك فيها أسراب من الأوز العراقي دون أن تثير موجة صاخبة عالية تربك صفاء البحيرة وهدوئها. وهذا ما يجعل الرواية ذات منحى سردي أفقي، وخطي إلى حد كبير، مع أنها تتعطف أحيانا نحو انكسارات وتشظيات وشطحات تخيلية لكنها محدودة وسرعان ما تعود إلى حالة السكون والرتابة أحيانا.

وفي البداية كنت متفائلا للفعل التخيلي الجري المتمثل بمشروع الشاب أسكندر سليمان ابن أخ البطلة وردية الذي ظل يعكف على بناء مقبرة افتراضية على شاشة حاسوبه والتي حاول فيها أن ينشئ مقابر فردية لأفراد أسرته الأموات منهم والأحياء على السواء وهي أيضا كناية عن الشعب العراقي، ربما ليستطيع أن يقدم بديلا عن حالة الشتات أو الطشاري التي كانوا يعانون منها. وربما كانت أمه، الشاعرة، التي كانت تجمع قصائدها في دفتر صغير يحمل عنوان "طشاري" أيضا على حق عندما قالت: "لن تكون هذه المقبرة الافتراضية سوى وهم جديد تضيفه

تعميق للمبنى الميتاسردي للرواية أيضا. كما نجد بطلة الرواية وردية وهي تتأمل فيما كتبت ابنة أخيها سليمان وتقول أنها "تنظم شعرا عن الأعراف الذين تفرقوا وما عاد ممكن لشملهم أن يجتمع إلا في أطلس الخرائط". (١٠) وهي - ربما - نبوءة سردية لما كان يحاول أن يفعل أسكندر في مقبرته الافتراضية التي جمع فيها الأموات والأحياء في فضاء تخيلي جامع. وكانت أم أسكندر، ابنة شقيق وردية تقول القصائد هي سلاحي الذي لا أجيد استخدام غيره. (١١) وهي تؤكد وطنيتها من خلال شعرها "انفوق في شقتي وانفوق على أخبار البلد واكتب شعرا. اتعامل مع بغداد بالريموت كونترول واعتبر نفسي وطنية". (١٢)

وبموازاة حركة البنية الزمانية، كانت تتحرك بنية مكانية حية ومتنوعة تؤثث حركة الزمن من خلال وصف مشهدي ودرامي وحواري في الغالب أو عبر مونولوجات تتحرك بحرية في الأماكن الاليفة والمعادية على السواء. ويمكن أن نلاحظ عناية خاصة في الوصف، إلا أن هذا الوصف لا يصل إلى مستوى الوصف الشئني الذي جربته "الرواية الجديدة" في فرنسا. وكان للذاكرة دورها في استحضار المرنيات والوقائع والحوارات المندرسية: "يا لهذه الذاكرة التي تعاند وتحفظ بكل شيء وترفض أن تتنازل عن التفاصيل". (١٣)

وفي شيخوختها كانت البطلة تقتنص بصعوبة من ثقب ذاكرتها ما يمكن أن تستحضره بصعوبة: "تتراكم السنوات وتمضغ معها من تختار من الأحبة. ولا تعود الذاكرة قادرة على اقتناص صورها، ووردية تتسابق مع عمرها لكي تسترجع ما فات". (١٤)

إلا أن الرواية تفتقد فنيا إلى بؤرة صراع مركزية تتمحور حولها الأحداث كما تفتقد إلى الحدث الاستثنائي الجذاب الذي يجتذب القارئ مثلما وجدنا مثلا في رواية "الحفيدة الأمريكية" فالأحداث راحت تتراكم عبر عملية التنضيد السردية وتضم إلى فضائها عشرات المرويات الشفاهية المدونة والحبكات الثانوية، عبر فعلي الذاكرة والرؤية معا، لكنها ظلت تفتقد إلى ما كان يسمى في السرد التقليدي بالعقدة حيث تتصاعد ذروة يصل إليها الصراع climax

بفضل انطوائها على عناصر ميتاسردية واضحة ، مجرد سرد واقعي لسيرة (اوتوبيوغرافية ) تحاورت بشكل واضح مع وثائق المرحلة التي دونتها واحداثها الفاصلة الموضوعية منها والذاتية على حد سواء .

رواية انعام كجه جي " طشاري " مرثاة حزينة وموجعة لحالة التمزق التي عانى منها المجتمع العراقي بعد سقوط النظام الدكتاتوري ومجئ الاحتلال لعوامل كثيرة منها استفحال الانشطة التكفيرية والارهاب وتصادم الصراعات العرقية والطائفية فضلا عن التخريب الشامل الذي الحقه الاحتلال بمؤسسات الدولة العراقية وبالبنية الاجتماعية للمجتمع العراقي القائم على الانسجام والتآخي والتسامح .

والرواية ايضا صرخة احتجاج لما يتعرض له المواطنون العراقيون المسيحيون من اذى وتهجير وتقتيل عرقي وطائفي وديني ، وهي ايضا صلاة صامتة لينفذ الرب العراق من محنته كما عبرت عنه بطلة الرواية وردية بمرارة :

" بلد قد ضربته لعنة الفرقة فمسخته وحشا . تصلي له فلا تستجيب السماء . سماؤها الحنون التي لم ترد لها يوما طلبا ."

تظل الرواية اضافة مهمة لفن الرواية العراقية ، وهي مثل رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الامريكية " تتصدى لفترة دقيقة وحرحة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي بشكل خاص اثناء الاحتلال الامريكي للعراق ، وتقدم رؤيا وطنية صادقة تؤمن بالعراق وبالهوية الوطنية ملاذا من التشرذم والتشتت والعنف ومن الشتات الطشاري .

#### الهوامش

- ١- كجه جي ، انعام " طشاري " - رواية - دار الجديد بيروت ٢٠١٣ .
- ٢- كجه جي ، انعام " الحفيدة الامريكية " رواية - دار الجديد ، بيروت ٢٠٠٩ .
- ٣- كجه جي " انعام " طشاري " ص ٥ .
- ٤- المصدر السابق ، ص ٩ .
- ٥- المصدر السابق ، ص ١٠ .

لكل تلك المواقع التي يهرع اليها العراقيون لتشييد بلد على الانترنت " (١٥) .

لكن الروائية ، بدل ان تولي اهتماما سرديا خاصة لهذه التجربة التخيلية الافتراضية الواعدة ، وتحولها الى نص روائي مواز ، حتى من خلال التجريب والولوج الى فضاء الفنتازيا واللعبة السحرية الغرائبية ، سرعان ماتحبط هذا المشروع بسرعة عندما يفاجأ اسكندر يوما بأن " نزلاء مقبرته ينتفضون عليه ، يقومون الواحد بعد الآخر وهم يفركون اعينهم ، ويحبونها بأيديهم من شدة النور ... ويذهبون من حيث جاءوا . " (١٦) وهو مايدفع بالشاب اسكندر الى الاحباط والقول بمرارة :

" هؤلاء قوم لا يستحقون المساعدة ، ناكرو جميل .. تسلوا بموهبته ثم اصابهم الضجر وانسحبوا مثل مقامر غير شريف " (١٧) .

وبدلا من تطوير هذه اللحظة التمردية ، التي كنا نتوقع فيها - على الاقل ان نشاهد ما صنعه لويجي بيراند يللو في مسرحيته المشهورة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " عندما تمرتد الشخصيات الروائية على مؤلفها ، ومثلما وجدنا حديثا في العشرات من الروايات العالمية والعربية ذات المبنى الميتاسردية والتي خرجت في صياغة حياتها ومستقبلها " (١٨) .

وكان بإمكان الروائية من خلال منحى ميتاسردية غرائبية ان تتيح لشخصيات مقبرة اسكندر الالكترونية الافتراضية فرصة مواصلة التمرد والاصرار على حقها في الحياة مثلا او اصرارها على العودة الى العراق لتدفن في ترابه او أي فعل تخييلي اخر يخرج بالرواية من سكوتها ويفجر ذروة درامية متصاعدة تعلو على استواء السطح السردية المتماثل . لكن المؤسف ان القارئ لايجد افق التوقع هذا ، لنجد ان الشاب الحالم اسكندر يستكين لحبة مسكنة ومهدئة من بطلة الرواية الكهلة وردية اسكندر لتخفف من احساسه بالاحباط والتمرد من خلال حكمة تطلقها :

" ان احلى ما في الحياة انها لعبة " (١٩) وبذلك تضيق المؤلفة فرصة كبيرة للارتقاء بالبنية الروائية والخروج بها من النمطية والرتابة والخطية ، لكنها تظل في النهاية ، على الرغم من لمساتها الحداثية

- ١٦- المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .
- ١٧- المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .
- ١٨ - المصدر السابق ، ثامر ، فاضل " المبنى الميتاسردي في الرواية " دار المدى ، بيروت ٢٠٠٣ .
- ١٩- كجه جي ، انعام " طشاري " ص ٢٤٧ .
- ٢٠ - المصدر السابق ، ص ٢٥١ .

- ٦- المصدر السابق ، ص ١١٠ .
- ٧- المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .
- ٨- المصدر السابق ، ص ٩٠ .
- ٩- المصدر السابق ، ص ٩٠ .
- ١٠- المصدر السابق ، ص ١٥٢ .
- ١١ - المصدر السابق ، ص ٦٨ .
- ١٢ - المصدر السابق ، ص ٦٨ .
- ١٣- المصدر السابق ، ص ١٢ .
- ١٤- المصدر السابق ، ص ١١٨ .
- ١٥ - المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .



## محطات للوصول.. سيراً على الأقدام

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل  
مصر

لكم تساءلت: لماذا جاء ميلادي بالقرب من ساحة الحرب؟ بسذاجة لم تكن هي التهور بعينه ، زعمت أنني جئت لأستل قلمي من بين الضلوع، لكي أطفئ لهيب المعارك فداست كلماتي على مواقع في حياتي أحدثت انفجاراً أشبه ما يكون بدوي معارك الحرب العالمية الثانية!! لنعد إلي النشأة

ولدت في مدينة المنصورة يوم ١٩٣٨/٣/٢١ على إيقاع دبيب الراكضين في هلع عبر الحواري، كانوا يحذرون الأهالي من إشعال أي عود ثقاب، صيحات قلقة، ملحّة في طلب نشر عباءة الظلام كدعوة صريحة للحفاظ على الأرواح من خطر الموت، بعد أن تقدمت جيوش المحور من "العلمين" وقاست بأس الآلاف من جنود بريطانيا العظمى التي كانت تضع مصر تحت ما تسميه بالحماية.

أدركت مبكراً أنني لم أعتد على أحد حتى يرغمني على ملء عيني بأشباح الظلام منذ طفولتي من يدخلني في أثواب، هل يستطيع الادعاء بأن ليل هذه الطفولة كان باسم القسمات؟ من يمكنه الزعم بأن السماء كانت على إيقاع ذلك الواقع تضحك لي؟

من رابع المستحيل أن أضع توصيفاً خارج جغرافيا المكان، خاصة وأن من هم على شاكلي لا يستطيع أحد منهم أن يصبح ذاتاً مستقلة عن واقعها، وما أعرفه أنه إذا كانت هناك خصوصية في الثقافة فإن ذلك لا ينفي وجود الملامح المؤثرة في عدد من الثقافات الأخرى، وهي التي تحفر في الذات أوتاداً من نسغ الإنسانية، وعبير الروح.



في تحد .. كان يقبل ناحيتنا في تهافت مثل دودة عجوز، وعندما يقترب نروح نعيد السباق من جديد، إذ لم يكن في حياتنا شيء يبعث على السرور سوى اللعب مع القطارات والدخول معها في سباق كانت نتائجه تأتي دائما لصالحنا . تحت عمود النور - (نقطة تجمعنا) - استعدنا مرارا خيبته حتى أفعمنا الانتصار بنوع من الاعتداد بالنفس، ومن حيث لا أعلم أجدني - فجأة - غير مبسوط، غير مبتهج، شارد الذهن، إنه يصل إلى بلاد لا نعرف شيئا عنها، أما أنا فلا عمل لي سوى إراقة الوقت في استعادة ضحكة صارت لا معنى لها .

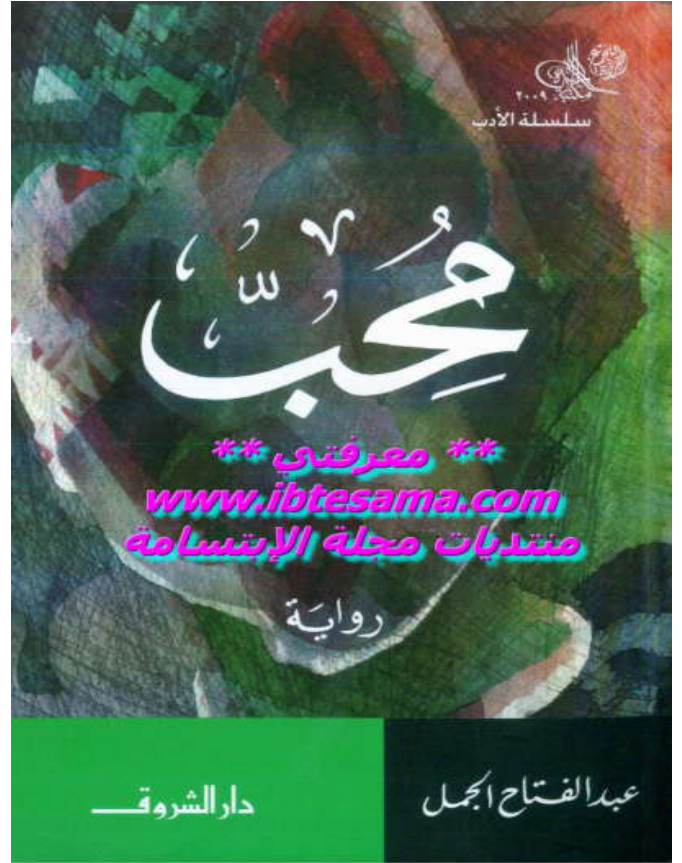
لمحناه قادماً من بعيد كأنه إنسان يمشي في عرج .. صعد ثلاثة من أصدقائي إلى سلم العربة الثالثة .. كانت عربة السبنسة قريبة مني .. صعدت إليها .. نزل أصدقائي الواحد منهم تلو الآخر في تهليل وفرح .. عندما حاولت أن أنزل مثلهم وجدتني منطرحاً على ظهري بعد أن داست آخر عجلة من عربة السبنسة علي ذراعي اليمني .

#### أول رصيف علي شمال المحطة

كأن القطار (وهو يمثل الزمن المتحرك) أراد أن يثأر مني، أن يعيد إلي نفسه شيئاً من الاعتبار، أراني كيف تكون نهاية الضحك عليه، لم يعد من المعقول أن يفكر مبتور الذراع في التحليق أو التفكير في الذهاب إلى المدن التي يصل إليها القطار، الأب والأم والأقارب رجحوا كفة عدم صلاحيتي للقيام بأي عمل، قال أبي: لن ينجيه من الغرق إلا القرآن، انتظمت في صفوف مدرسة المحافظة على القرآن الكريم .

دونما إدراك مني - آنذاك - لكيقونة المكان ومدى تأثيره في الشخصية، أذكر أن المدرسة كانت تقع بين مبنى "جماعة الإخوان المسلمين" و"حزب مصر الفتاة" لكي أذهب إليها لأبد أن أمشي من أمام الحزب الذي كان يشغل الطابق الأرضي من عمارة لا تزال حتى اليوم تتمتع بشكلها الهندسي الجميل .

أثناء المرور من أمامها كان يسترعي انتباهي لفيف من الشباب كأنهم جماعة في خلية نحل لا يحكما سوى الحركة المستمرة داخل الصالة المطللة على الشارع، كنت أحسدهم لأنهم لم يتذوقوا - مثلي - آلام عصا الشيخ إبراهيم عبادة



ولكي لا نبتعد عن المواد الخارجية التي ساهمت في تكويني.

أقول: ولدت لأب كان يعمل حدادا بورش السكك الحديدية، امتلاً سمعي بققعة عجلات القطارات في ذهابها وإيابها بالقرب من البيت الذي ولدت فيه.

مشكلتي المبكرة مع هذه القطارات أنها لم تنقطع عن أدوار الوصول - في مختلف الأوقات - إلى بلاد لا أعرف إلي متي سأظل جاهلاً لمدن يعينها الله عند إقبال الصباح فترنم لملكوت السموات والأرض. القطارات التي كانت تسير بقوة اشتعال الفحم وضغط البخار أغوتني بالذهاب معها إلى مواقيت الشمس، أي قطار - بعد ذلك - يخرج من المحطة كان مطارداً مني، ومن أصحابي، مرات ومرات، كنا نتراهن على الدخول معه في سباق، نراقبه عندما يلوح قادماً من بعيد بصدرة المنتفخ بالسواد.. من يفوز.. نحن أم القطار؟ كم من المرات سبقناه .. كم مرة ضحكنا فيها على فشله؟ في زهو الفائزين وقفنا - على مسافة قصيرة منه -

وأنه أمر باعتقال من يخرجون للتظاهر وإلقاءهم في معتقل "جبل الطور".

تحول هروبي من المدرسة إلى متعة سياسية وثقافية، أصبح الشارع صديقي ومعلمي قبل الكتاب، وحتى بعد أن عرفت حياة الكتب كان هو المورد الأول للمعرفة، كما أذكر له بالامتنان والشكر سعة صدره لي حين استضافني على إحدى التلنورات ومنحني شرف الكتابة بين أسطوانات دهان السيارات وميكانيكية على الطريق وأصحاب ورش متنتلة للسكرة وضبط وإصلاح أبواب العربات .

هناك كتبت رواية "أولاد المنصورة"، وكنت كلما فرغت من فصل رحت أقرأه عليهم، وكنت أشجعهم، بل وأرجوهم أن يقولوا لي رأيهم بلا حرج أو تحفظ، ولكم استمعت إلى تعليقاتهم - في حب - كتلميذ يتلقى درجات النجاح من معلمه (١).

#### العودة إلي خط فرعي في محطة مؤقتة

ذكرتني أجواء مظاهرات الطلبة والعمال بتلك الأجواء التي كانت تسود البلاد في عباءة من الظلام إبان الحرب العالمية الثانية، في ذلك الوقت كنت في سن المراهقة العمرية والفكرية، تمنيت أن أعود من تحليقاتي فأجد في طريقي مخرجاً سينمائياً له عشق بالشوارع مثلي، وأن يعهد إلي بدور قريب الشبه من دور ممثل فيلم "سارق الدراجات" الإيطالي، طفت في دماغي حكاية التمثيل بعد أن شاهدت "سفير جهنم" ليويسف بك وهبي، و"عودة الغائب" لأحمد جلال، و"ابن الفلاح" لمحمد الكحلوي، و"أحمر شفايف" لنجيب الريحاني .

في ذلك الوقت، اعتاد أبي أن يشتري يوم الخميس مجلة "المصور" بأربعة قروش، وكان يطلب إلي أن أقرأها على سمعه، كان أول عدد اشتراه يحمل غلافه صورة البطل "عبد القادر طه" الضبع الأسود الذي قاتل اليهود في بسالة وشجاعة حتى حاصروه في معركة "الفالوجا".

تابعت القراءة بعقل يسرح مع ميعاد صديقي رئيس فريق التمثيل بمدرسة الصنائع، كان دعائي في نهاية العام الدراسي لمشاهدة العروض المسرحية التي كانت تجري في مسابقة فنية بين فرق المدارس المسرحية على مسرح الجامعة الشعبية "هيئة قصور الثقافة الآن"، كدت أقبل يده

بسبب عدم حفظ اللوح المقرر والذي ينتهي عند الآية التي قال فيها فرعون للنبي موسي عليه السلام "ألم نربك فينا ولبيدنا ولبيئت فينا من عُمرِكَ سنين؟! "

حتى ولو ظل جرس المدرسة يرن في غلاثة - كأنه ينادي علي أنا بالذات - كنت أوهم نفسي ونفسي تقبل التصديق أن هذا ليس جرس المدرسة، لكنه جرس كنيسة الملاك الواقعة وراء المدرسة في السكة الجديدة.

فعلت مثل الذين كانوا هناك، سددت نظراتي إلى صفحات جريدة الحزب المفرودة على الجدران دون أن أعرف تناقضات الحركتين - الإخوان المسلمين، وحزب مصر الفتاة - في المنطلق والعقيدة، كنت لا أعرف أن جماعة الإخوان المسلمين نمت جذورها من الدين الإسلامي، وحزب مصر الفتاة بأصوله من الحضارة الفرعونية، الشيء المؤكد، وما شفته بعيني أن الرابطة التي تجمع بين الإخوان المسلمين كانت قوية، وتظل تتصاعد وهي تستمد حقها في الوجود بقوة الدين.

أيام الهروب من عصا الشيخ إبراهيم عبادة لم يخطف بصري ويلهب مشاعري إلا حركة شباب حزب مصر الفتاة، حين كان يرتفع بينهم صوت يستنفر الجميع لكي يحتشدوا ويخرجوا في مظاهرة، وبمجرد أن ترتفع عقيرتهم بالثورة والتنديد بأعمال الحكومة كانت الدكاكين والورش الأهلية تغلق أبوابها، ويسير صبية الورش والأسطوانات مع الجموع حتى تنقلب شوارع المنصورة - من شدة الزئير - إلى وحش ضار.

يعتلي شاب الأعناق، يلوح بقميص أبيض مضرج بدماء طالب خرج في مظاهرة أمس، أردته إحدى الرصاصات قتيلاً، كانت البندقية صناعة إنجليزية، الرصاصات إنجليزية، اليد التي ضغطت على الزناد مصرية؟!

تساءلت في سن النضوج : أمن الحكمة أن يموت الشجاع ويعيش الجبان ؟، ثم هل كان من الحكمة أن يعيش كيفما كانت الحياة، أم يظل يخوض أهوال الصراع ؟ من كان محمولا على الأعناق راح يهتف والمتظاهرون يرددون وراءه (جبل الطور اليوم بينادي .. القوا في عبد الهادي). عرفت لأول مرة أن في مصر حكومة موالية للإنجليز، وأن رئيس وزرائها كان يدعي إبراهيم عبد الهادي باشا،

في "دعاء الكروان" استوقفني وصف طه حسين لحياة "أمنة" بطلة روايته بأنها "كلها شظف وخشونة"، وفي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل وصف تقريره لحياة الفلاحين الذين - في خنوعهم - تكيفوا مع حياة الشقاء، وباتوا قانعين بما يقع عليهم، ويرضون عنه. عرفت المجتمع بأفراحه، بأفراحه، بطبقاته المستبدة، بفلسفاته الاجتماعية من الروايات و القصص، مع أنني كنت أحد الأضلاع الرئيسية في طابور التلاميذ الخائبين الذي كان أول من ترتفع على قدميه وتهبط عصا الشيخ إبراهيم عبادة، في عز "طوبة وأمشير".

بيد أن ذلك كله لا ينسيني وجه الطالب محمد حسن عبد الله الذي أصبح أستاذاً للأدب الحديث في جامعة الكويت، ثم في جامعة القاهرة. كان قد سبقني إلى المعهد الديني بالمنصورة عام ١٩٥٠ - ١٩٥١، وفي أحد الأيام جاء لزيارة المدرسة في زيه الأزهرى، سألته عن طريق القبول بالأزهر، عرفت منه تاريخ تقديم الأوراق، في يوم الامتحان جلست أمام ثلاثة من الشيوخ، طلب إلي أحدهم أن أكمل ما بعد: "محمد رسول الله والذين آمنوا معه أشداء على الكفار رحماء بينهم"، وطلب الثاني أن أكمل ما بعد: "إنا نحن نحيي الموتى ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء أحصيناه في كتاب مبين"، وطلب الثالث أن أكمل ما بعد: "يا معشر الإنس والجن إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان".

تعثرت في التلاوة لأول مرة، تفصد العرق من جبهتي، أغرق عيني في بحور الخوف والتلعثم: يا معشر .. يا معشر، والشيوخ الثلاثة يشجعونني قائلين في نفس واحد: هه .. فأقول: يا معشر الجن، وهم لا يزالون يشجعونني بكلمة: هه، لعلي أنطق وأقول: يا معشر الجن والإنس، ثم انفجرت في البكاء خوفاً من الرسوب والعودة إلى محطات الهروب من المدرسة.

لكنني فوجئت بأحدهم يقول لي: قم يا شيخ عبد الفتاح أنت ناجح، وأوصاني ثلاثتهم بالانكباب علي تلاوة القرآن كل يوم حتى أحفظه عن ظهر قلب، ثم سألتني أحدهم قبل أن أغادر المكان، وهو يسجل اسمي في كشف الناجحين عن المذهب الفقهي الذي أريد أن أتلقى علومه، أجبت دون

حتى يجد لي دوراً، أي دور، وقفت أمامه أرتجل بعض المشاهد من أفلام شاهدها، كان ينظر إلي في رثاء، حاول جاهداً ألا يחדش مشاعري، وهو جالس وراء مكتبه في الغرفة التي خصصها أبوه له ليمارس فيها هوايته.

لمحت على مكتبه مسرحيات لموليير، وأحمد شوقي، وبرنارد شو، وتوفيق الحكيم، أعارني هذه الأعمال قرأت بدون فهم أو استساغة، اكتشفت أن القراءة تحتاج إلى تربية وجهد ومعاناه، ولكن بالتدريب عليها يمكن للمرء أن يحصل على نوع من الابتكار، ولكني كنت أتعجل الدور الذي سيرفعني إلى قمة نجيب الريحاني.

باغتني صديقي المسرحي بقوله والخرج يتملكه: ليس الفن تمثيلاً فقط، أبواب الفنون كثيرة، ممكن ترسم، ممكن تكتب مسرحيات، ممكن روايات ... قصص ....، أذكر أنه قال: ونظراً لأن التمثيل بالذات يحتاج لمواصفات جسدية محددة، تخرج أن يقول بأنني بذراع واحدة، ثم استطرد: إنما يمكنك أن تقرأ، فالقراءة إبداع آخر، عندما تتذوق جمالياتها ستكون قد غرزت في نفسك مجموعة من الفضائل، وقد يمكنك أن تعيد صياغتها وتقديمها في أنماط تكون ملائمة في التعبير عن هموم الإنسان المعاصر، وبذلك تتيح السيادة للأسلوب القادر على معالجة أدق خلجات الإنسان وخلجات اللحظة المعاشة بتناقضاتها.

ثم أعطاني مجموعة من الروايات الرومانسية: "بول وفرجينى"، "غادة الكاميليا"، "تحت ظلال الزيزفون"، وجميعها لفظته خشونة حياتي وتربيتي التي كان فيها الكثير من الصرامة، لكنني انطويت على الكتب التي اخترتها بنفسى.

أثناء البحث عن ما يشبع جوعي الثقافي، عثرت على سلسلة "قصص للجميع"، و"كتب للجميع"، على صفحاتها طالعت "ذئاب جائعة" لمحمود البدوي، توقفت طويلاً عند "دماء لا تجف" لعبد الرحمن الخميسي، دفعني حبي له للبحث عن مؤلفاته، انسكبت في روجي قطرات من دماء مجموعته القصصية "قمصان الدم"، ثم تعرفت على عبد الرحمن الشرقاوي قبل أن تنتسج أمامي شرفة المطالعة؛ فتعرفت على بلزاك وموباسان وديكنز وشالووف وجوركي وتولستوي وتشيكوف.



يعرف غير الحصول على نتائج الانتصارات، ولكن أحدا لم يستطع أن يشكل منهم قواما اجتماعيا، تتحقق علي يديه - أو قدميه! - طفرة تنتشل من هم على حافة الانهيار من الانهيار .

لم يكن من نصيبهم سوى العيش في حالة من ردود الأفعال المحبطة، وهي أعمال تعجزهم تماما عن رد القهر؛ فاستعانوا علي الوقوف أمامه بالحبوب المخدرة، ونسيج الأحلام التي يختلط فيها الكابوسي بالواقع، بينما كانت الشوارع تغرق في أقوال ساسة لا يخلو أحدهم من ديماجوجية، تقول ما لا تفعل، وتفعل في النور والظلام ما لا تعلن عنه(!!).

ثم أتذكر - أثناء الكتابة - الزقاق الذي انطلقت منه أعمال نجيب محفوظ لتناقش الكثير من قضايا الوطن وهموم المثقفين دون أن يبتعد الكاتب عن هذا السياق ليشترك في حركة النضال السياسي؛ فقضيته الكبرى كانت الكتابة فقط والاهتمام بحياته الوظيفية، على حين كانت الحرية - بعد ١٩٣٩ حتي ١٩٤٤ - هي قضية البلاد الأساسية، وبحيث لم يهد لمجتمع المثقفين دور مؤثر، أو ضمير يحفز القوى المقهورة للوقوف على الأقدام في صلابة .

حول عناصر البناء في قصصي القصيرة، إنها في جملة قصيرة ترهص بانهيار الفواصل بين الشكل والمضمون : "وأحيانا باحتفاظ كل عنصر تقني بخصائصه الموضوعية والجمالية في إطار اندماج الفواصل بينها» (٢) .

لا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لتجربتي الروائية أثناء كتابة روايتي " العنف السري" لقد انتقلت بين الروافد الاجتماعية المستمدة من جذور تاريخنا القومي، الفرعوني، القبطي، الإسلامي، لكي أنفخ في روح عاطفة الانتماء، وجدت حرية الفرد لا تتحقق في مجتمع مكبل برذائل الاستئثار والأنانية .

تابعت خطوات بطل الرواية، كان هو الذي يسوقني مع كل تجربة يخوضها حتي تنتهي بالفشل، ومع ذلك ظل يحاول، بوجه آخر، واسم آخر، في أمكنة مختلفة، ولقد تعدد فيه الأدوار، فهو "المعصوب العينين" الذي يري ببصيرته كل ما يدور في "الخلاء"، والخلاء في الرواية هو البديل، أو المعادل الموضوعي للمدينة الفارغة من معاني الفضيلة.

أن أعرف أوجه الاختلاف الفقهية في الإسلام :المذهب المالكي، بص الشيوخ إلى بعضهم في دهشة، ثم ابتسموا في غموض حين سألني أحدهم: أنت أصل جدودك مصريين؟ لم أكن أعرف أن المذهب المالكي كان منتشرًا في مصر إبان عهد أحمد بن طولون حين كان الشيعة يحكمون مصر، وبسقوط حكمهم أصبح المذهب الشافعي هو السائد. بعد أن حصلت على شهادة الابتدائية الأزهرية سنة ١٩٥٥ التقيت بصديقي الميكانيكي(?) تحدث إلي عن فكرة الألوهية والأجرام السماوية وهندسة بناء الكون، أعطاني كتاب "أسس الدولة" لجون ستيوارت مل، وأعمالا لهارولد لاسكي، كان يمشي وفي جيب جاكته الإنجيل، وفي الآخر القرآن، وفي الجيب الداخلي "أصل العائلة" لأنجلز، هو من أساتذتي الأوائل الذين كنت أجلس معهم على التلنوارات، وعدني بأن سيأتيني بمجموعة مكسيم جوركي القصصية "الحضيض" و"مخلوقات كانت رجالا". اكتشفت أن الكتابة هي المؤامرة الوحيدة الشريفة في العالم ضد من يكيدون للإنسان، فعلمتني الخبرة المكتسبة من الحياة ، والثقافة أن أحرر لغتي من الأساليب المطروحة، أزعم أنني طبقت هذه التقنية أثناء كتابة "أولاد المنصورة"، اهتممت بالتركيز على الجانب الحركي داخل حي شعبي مهمش، أعلن لفيف من أبنائه عن عزمهم الخروج من نطاق الفردية بالمشاركة في تكوين فريق لكرة القدم.

انتصروا على مختلف الصعوبات حتي تكوّن الفريق، خاضوا به العديد من المباريات ضد فرق البلدان والقرى المجاورة، حين يعودون إلى الحي مفعمين بنشوة الفوز، كانوا بعيدين عن روح الأثرة والأنانية فيهدون فوزهم للمدينة التي لم تعرف الانتصارات وهي علي ما يبدو - في ذات الوقت - لا تعرف شيئا عنهم.

الصعوبة التي قابلتني أثناء كتابة هذه الرواية ظهرت حين كنت أفكر: كيف أجعل الآخرين - بعد وقوع النكسة - يستمرون في حركة تصاعدية، بينما كان علي الطرف الآخر من يفشون ثقافة الهزيمة، والانكماش في مواقع الفشل، وتكتمل فصول المأساة عندما نرى أن شباب الحي مستبعدون من كل تشكيل اجتماعي، لقد كونوا فريقا لا



## هوامش

- (١) فازت الرواية بالجائزة الأولى في المسابقة التي ينظمها نادي القصة .
- (٢) بطل قصتي "بصقات فرعون الملونة" المنشورة بجريدة القبس الكويتية عام ١٩٨٠ .
- (٣) د. محمد زيدان "نصوص تسبح في ملكوت الحلم" تأويلات لنماذج مختارة للقصص عبد الفتاح الجمل ، مجلة اوراق ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم شرق الدلتا ٢٠٠٢ .
- (٤) العنف السري، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٧، ص ٦٨ .

بعد أن استكملت ملامح هذا البطل تساءلت: هل يمكن أن يكون شاهداً على عصر رديء؟

إنه البطل العربي الذي نجده في السجين بملامح "فهيم المصراتي"، وهو "الجندي" العائد من معارك الهزائم، وهو سلمان "الفران"، وهو "الشيخ" ثم "الإمام" الذي كان يقف على رأس حلقة الذاكرين مساء كل خميس "مستهلاً" الإنشاد بالصلاة على النبي وآل بيته، والترحم على الشهيد الإمام علي وولديه الحسن والحسين وأمهما فاطمة الزهراء (٣).

لقد شجعتني هذا البطل - كمنتقم لا يفتقر إلى بناء عقائدي - علي أن أتحمّل معه تبعات كل شخصية تولي القيام بها، ومضيت معه وهو يحاول في أجواء بلا فواصل، حيث تداعت جدران الأزمنة والأمكنة، حيث باتت تنظمهما حلقة في سلسلة من الشقاء، بينما هو مستمر مع تقدم خطواته "فتسلّمه الجدران إلى جدران أخرى لا نهاية لها" (٤).





## محطات من رحلة الحياة والكتابة

هيثم بهنام بردي  
العراق

تصدير:-

لا اعتقد بأن أية سيرة ذاتية قادرة على الكشف عن خبايا حياتي الخاصة.  
نابوكوف.

المحطة الأولى: عام ١٩٦٦ - السادس الابتدائي

مدرسة قديمة مبنية من الحجر الجبلي والجص الأبيض المخلوط بالرماد، صفوف تنضح برائحة الطفولة المشاكسة بنوافذ خشبية نظيفة، رحلات قديمة متراسة بانتظام تحتوي بين حناياها أجسادنا المتوثبة بقاماتنا الغصة المتسربلة بالدشاديش المطوية حول بطوننا واللابدة تحت (التراكسوت) الأصفر، وعيوننا البريئة المتطلعة دوماً للاكتشاف تعانق المعلم وهو يكتب على السبورة:

المدرسة: التغلبية الابتدائية

المادة: الرسم

وفي الجانب الآخر من السبورة:

التاريخ: ١٩٦٦/١٢/٢٠

الموضوع: رسم منظر طبيعي

ونرسم، نلون بالباستيل، يكون الجبل عندي بخمسة ألوان متباينة ومتوافقة، والسماء بلونين أو ثلاث، والكوخ بعدة ألوان، وكذلك السياج والنهر والزورق والأوراد.

- أعني، إنني لا أصدق أن ولداً مراهقاً يرسم شجرة بعشرة ألوان، هذا تفكير سابق لعمره..
- أستاذ، (الله يخليك) انه فنان التغلبية
- ليكن.. هذه قناعتني..
- ثم أمر صديقي بالجلوس، فيما كانت الدمعة التي انساحت من عيني ووقعت على المنظر الطبيعي تتخذ مسارها كالكسكين فوق تفاصيل المنظر الطبيعي.
- وبالمناسبة...
- بعد أن تركت الرسم عقب هذه المأساة وبعد ثلاث سنوات وأنا في (الرابع الإعدادي) كان نفس المدرس يملئ علينا رسم أي شيء نختاره وفي الصف.. كنت غير مبالي بكل هذا، وفجأة برق في خاطري..
- عليّ أن اثبت للأستاذ إنني فنان..
- وقف على رحلتي، كانت الورقة بيضاء، قال:
- أرسم.
- قلت له.
- شرط أن تجلس جوارى على الرحلة.
- لماذا..
- لغرض في نفسي ابن يعقوب.
- أجاب بنبرة مستخفة:
- حاضر..
- وصالت ريشتي وألواني على أديم الورقة، وفي ظرف ربع ساعة اكتملت اللوحة، نظرت إليه اللوحة بعين دامعة وقالت له:
- هل تيقنت أنه كان يخوض المواقع الصعبة بجدارة.
- قال الأستاذ للوحة:
- كان صغيراً على هذا..
- قالت اللوحة.
- ولكن خاضها قبل ذلك.
- كنت أسير ظني.
- ولكنك خسرت كفنك.
- الوقت لا يزال في يده..
- قالت اللوحة بتوكيد..
- نعم لا يزال في يده - إنه يرسم الآن ولكن بالكلمات..
- نهض الأستاذ وربت على كتفي وهمس .
- إنك فنان موهوب.

وعندما يصل المعلم إلى مقعدي يتأمل الرسم ملياً، ثم يتناول دفتر الرسم ويأخذ المنظر منه، يقصه بعناية وتودة، ومن ثم يقول:

- أصبح عندك في المعرض خمس لوحات.

#### المحطة الثانية: ١٩٦٨ - الأول متوسط

من أجمل الذكريات ذلك التبدل في النسق الحياتي لمرحلة مهمة من رحلتي مع الحياة فبعد الركون إلى الرتبة والركود جاءت مرحلة الانتقال من مرحلة إلى أخرى، فالعمر الآن ثلاثة عشر ربيعاً والرحلة اجتياز الخط الأحمر من الطفولة ودخول عتبة المراهقة مع ما يترتب من ذلك من تغييرات في السلوك الاجتماعي والبيولوجي، أول التغييرات هو تلك الرحلة الجميلة والمضنية بالأقدام من المدنية إلى المتوسطة والإعدادية (إعدادية الصناعة حالياً) مع ما يرافقها من احتدام مع عوامل الطبيعة من برد ومطر وعواصف وطين، والمعركة غير المتكافئة بين هذه العوامل والأسمال التي كانت لصيقة بأجساد أغلبننا، ناهيك عن فقر الدم والسعال والزكام والأنفلونزا..

نحن الآن في تشرين والجهة البعيدة عن الإدارة تحوي أجسادنا المقرورة، يدخل مدرس المادة الفنية وتحت إبطه دفاتر الرسم، يوزعها علينا، أفتح الصفحة لأعين درجة التقييم وأصعق (١٠٠/٣٠) فيهمد على صدري حزن كثيف وأكاد أجهد بالبكاء، يحس صديقي (الذي رحل عن عالمنا قبل عقدين من السنين بالسكتة القلبية) بما أعاني، ينظر إلى المنظر الطبيعي وإلى الدرجة، لا يحتمل الموقف، وقف (وقد كان معروفاً بجراته ومحبة للمحاجة) ويهمس:

- أستاذ..

يلتفت إليه المدرس.

- نعم..

- لماذا وضعت لهيتم هذه الدرجة.

- انه يستحقها.

- كيف؟... أنظر إلى لوحته، إنها جميلة، بل هي أجمل اللوحات المرسومة..

- إنني أنقذه من نفسه..

- كيف.. ؟

- أن يتحاشى المواقع الصعبة..

- ماذا تعني؟..

### المحطة الثالثة: ١٩٦٩ - ١٩٧٠ (الثاني والثالث متوسط)

كان اسمه نائل فرج، طالب من بعشيقه، يدرس في ثانوية قره قوش، يقف في مكتبة المدرسة والكتب خلفه مرصوفة بعناية، انبهرت بهذا الكم الهائل من الكتب، واستافت خياشيمي رائحتها الزكية، أعطيته ورقة الاستعارة.. أسم الكتاب: الملك لير.

أسم المؤلف: إعداد - كامل كيلاني .

راوزني بعينيه الزرقاوين وقال:

- للقراءة أم للتفرج على الصور؟

أجبت بتوكيد:

- بل للقراءة..

وبعد أن أعدته بعد أسبوع أمسكني من ذراعي، ثم فتح الكتيب المزين بالصور البديعة وقال:

- اشرح لي القصة.

ففعلت، وزدت عليها من خيالي، قوس حاجبيه دهشاً، ثم قلت:

- وأستطيع أن أقول لك لمن هذه القصة بالأصل.

ازدادت دهشته وهو يقول:

- من..؟

قلت وأنا أحاول أن أتلفظ الاسم جيداً.

- ولیم شکسیر.

قلت الكلمة من فمه.

- رائع..

وهكذا قرأت كل كتب كامل كيلاني (خمسة وعشرون كتاباً أو أكثر) وكتب محمد أحمد برانق (عشرون كتاباً أو أكثر) وقصص المغامرات والتشويق بحيث بلغ عدد الكتب المعارة باسمي خلال عام ١٩٦٩ وأنا في الثاني المتوسط أكثر من ستين كتاباً.

### المحطة الرابعة: ١٩٧٣ (الصف السادس العلمي)

(ألف ليلة وليلة) هذا السفر الملحمي المدهش جعلني أخلق في عالم مليء بالسحر والغرابية والخيال الجامح، وجعلني سندباد أعيش حالة صوفية وانغمرت في عالمه الساحر بحيث جعلني أفكر في أن أسمي نفسي سندباد (وقد حصل هذا مستقبلاً عندما تعينت في إحدى قرى محافظة الأنبار التي تبعد عن قره قوش مئات الكيلومترات وسفري

المتواصل منها وإليها جعل أبي يقول لي إحدى المرات: هل أنت سندباد يا بني ألا يضجرك السفر والتجوال الدائمين) هذا الكتاب وجدته في مكتبة الثانوية فاستعرتته، وفي درس اللغة العربية وجدته الأستاذ الشاعر المبدع معد الجبوري الذي كان يدرسنا المادة المذكورة في درج الرحلة فأنهضني وسألني:

- ما أسمك

- هيثم بهنام.

فنهض زهير وقال:

- إنه أخي أستاذ.

وكان زهير على معرفة طيبة بالشاعر كون زهير يكتب بداياته ويعرضها على الشاعر، وكان الأخير يرى في زهير شاعراً في المستقبل القريب.. فابتسم بوجهي ثم التفت إلى السبورة وكتب (جمجمة في متحف) واستدار قائلاً:

- هذا هو موضوع إنشاءنا هذا اليوم.

وبعد وقفة.

- في نهاية الدرس أريد دفاتر الإنشاء عندي..

صدمني العنوان الرومنطقي واستفزني في أن.. فأنشأت أكتب.. وأكتب.. وأكتب، ولم أنتبه إلى الأستاذ وهو يقف إزائي ودفاتر الإنشاء في يده واللغط في الخارج على أشده فخلجت ووضعت القلم جانباً وقلت في وجل:

- بقي القليل..

وأعطيته الدفتر، بيد أنه أرجعه وقال:

- بل أكمله..

وفي اليوم الثاني، أعطاني الدفتر فتحت الصفحة لأتفاجأ بالكلمات التالية: أنت مشروع قاص .

المحطة الخامسة: ١٩٧٤ - ١٩٧٥ / معهد الصحة - أول الغيث.

كانت فرحتي لا توصف وأنا أرى اسمي مطبوعاً تحت عنوان القصة في صفحة (ثقافة) من مجلة (الاشتراكي)، وصارت المجلة صديقي الودود أحملها بين كتبي وأتأملها في الليل، إلى أن انسل من روحي شخص أعرفه، يحمل ملامحي. ولكن بها بعض الشيب مع صلغ في الرأس ونظارات طبية سمكة، ابتسم عن أسنان صفراء تلبد تحت



كتبي الثلاث أكثر من ثلاثين نقداً لنقاد وقصاصين، وقد أدرجها الأديب خالص ايشوع بربر في كتاب أعده وقدمه اسماء (حبة الخردل) أصدره عام ٢٠٠٥ وأعاد طبعه عام ٢٠١٠... ولنفاذ كتبي الأربعة ولكثرة الطلبات عليها جمعتها في كتاب واحد أسميته (القصة القصيرة جداً / المجموعات القصصية ١٩٨٩-٢٠٠٨) وصدر عن دار رند للطباعة والنشر بدمشق عام ٢٠١٠.

المحطة الثامنة: القصة القصيرة.

رغم أن أول إصدار لي كان في جنس القصة القصيرة جداً، إلا أن أولى محاولاتي في الكتابة كانت - كما أسلفت- في القصة القصيرة، لقناعتي بأن الوقت أزف لإصدار مجموعة قصصية قدمت عام ٢٠٠٢ مجموعتي القصصية (الوصية) إلى دار الشؤون الثقافية وصدرت أواخر نفس العام.

وكانت النقطة الفاصلة في ايلائي للقصة القصيرة أهميتها المستحقة عام ٢٠٠٦ حين فازت قصتي القصيرة (النبض الأبدي) بمسابقة دار الشؤون الثقافية بالجائزة الأولى، ومن ثم فوزي بجائزة ناجي نعمان اللبنانية بمجموعتي القصصية (تليباتي) التي أصدرتها دار نعمان للثقافة في بيروت عام ٢٠٠٨ وعاودت إصدارها بطبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام ٢٠١٠ والتي جلبت انتباه النقاد بشكل لافت بحيث بلغت البحوث التي كتبت عنها أكثر من ستة، والدراسات النقدية أكثر من ثمانية، ولا زالت تطرح نفسها في الوسط الثقافي كمجموعة قصصية تحمل سمات جديرة بالتناول... هذا الأمر جعلني أقدم على طبع مجموعتي القصصية الثالثة التي تحمل عنوان (نهر ذو لحية بيضاء) عن دار تموز بدمشق عام ٢٠١٠، ومن ثم أصدرت مجموعتي القصصية الرابعة (أرض من عسل) عن دار الحوار في سوريا عام ٢٠١٢، ولدي مخطوطة جاهزة للطبع عنوانها (الأجساد وظلالها).

#### المحطة التاسعة: أدب الطفل.

يقال: وهذا صحيح، أن الكتابة للأطفال عمل صعب جداً، فلماذا ترى أن الذين يكتبون للأطفال لا يربو عشر المبدعين في مجال القصة والرواية والمسرح. ومن البديهيات أن الرجل مهما بلغ من العمر يتبقى في حشاياه طفل بريء

شارب كث وهمس:

- هذا أول الغيث.

#### المحطة السادسة: ١٩٧٦ / صيفاً / الرواية.

قرية جميلة جداً، تحفها أشجار النخيل والمشمش والرمان والأجاص بيوتها من طابوق وأسقفها من حديد الشيلمان اسمها غرائبي (الجواعة الشرقية) يفصلها عن ناحية البغدادى هذا الكائن الأزلي الرائع السرمدي البقاء الذي اسمه نهر الفرات.

هنا في إحدى غرف المركز الصحي يجلس هيثم في عمر (٢٥) يقرأ في العدد العاشر من مجلة الطليعة الأدبية قصته (تل الزعتر) بفرح من اكتشف طريق الإبداع ووضع خطواته الأولى في طريق الشهرة..

وفي نفس المكان

وبعد أشهر عديدة من الكتابة ينجز روايته الأولى (الغرفة ٢١٣)، نشرت في كتاب عام ١٩٨٧. وفي نيسان من عام ١٩٨٢ كتبت رواية (الأجداد) وأنجزتها بعد شهرين وبقيت طي أدراجي حتى هذه اللحظة، وعام ٢٠٠٧ نشرت روايتي الثالثة (مار بهنام وأخته سارة) وبعد عام نشرت روايتي (قديسو حدياب) وأعكف الآن على كتابة روايتي الخامسة.

#### المحطة السابعة: ١٩٧٧ / القصة القصيرة جداً / صدى- الطفل البكر.

(صدى) أولى الولادات الصحيحة لهذا الفن الإبداعي الصعب، داعبتني الفكرة فحاولت أن أسكبها على الورقة وفي قالب قصصي، ولكنها أبت إلا أن تأتي وتولد في النهاية من رحم الذاكرة على شكل قصة قصيرة جداً، وهكذا كان.. صيف عام ١٩٧٧ من لهيب حر تموز ولدت (صدى) لتطفئ سعيير التوجس المحموم، فكانت طفلي البكر، وتوالت القصص حتى بلغت ثمان وعشرين قصة نشرت في مجموعة (حب مع وقف التنفيذ) عام ١٩٨٩، وهكذا دواليك نصاً يعقب نص حتى أصدرت مجموعات أخرى هي (الليلة الثانية بعد الألف) عام ١٩٩٦، و (عزلة أنكيديو) عام ٢٠٠٠. و(التماهي) عام ٢٠٠٨ وقد رحب النقاد والوسط الثقافي بتجربتي في كتابة القصة القصيرة جداً حتى بلغت الكتابات النقدية عن مجمل تجربتي في

– جائزة عزي الوهاب للمسرح – التي أقامتها دار ثقافة الأطفال في وزارة الثقافة عام ٢٠١٠ ونشرتها في كتاب مستقل صدر عن مطبعة الديار بالموصل عام ٢٠١٣... ولي ثلاث مخطوطات جاهزة للطبع ضمن سلسلة (قصص للفتيان)، وأفكر الآن في كتابة مسرحية للفتيان مستوحاة من حكايات كان يرويها لي جدي جرجيس بردى (رحمه الله).. وربما ستأخذني الكتابة للأطفال إلى جزر بكر لم أكتشفها في طفولتي.

وتبقى الكتابة للأطفال عندي تلبية لإلحاح الطفل الذي يفك قيده من تلايف دماغي ويحرر ليكتب هو نصه.

تصدير ثان:-

الكتابة تبدو سهلة، غير أنها في الواقع اشق الأعمال في العالم.

• أرست همنغواي

يمارس أعباه أحياناً في غياب الذاكرة والوعي، فنرى بعض الناس يتصرفون في سلوكهم أحياناً كالأطفال، والبعض الآخر يجلس طوال النهار يترقب أفلام الرسوم المتحركة والبعض يجلس مع أولاده الصغار يداعب الدمى ويراقصها، والبعض... عند المبدع الحالة تختلف، فمنهم من تجد في نصوصه المكتوبة للكبار روح الطفولة، إن كان النص شعراً أو قصة أو مسرح.

بالنسبة لي راودني إحساس عام ٢٠٠١ م أن اكتب مسرحية للأطفال بعنوان " الحكيمة والصيد "، وأخذت اسود الأوراق، ثم عرضتها على القاص المبدع طلال حسن فأثنى على التجربة وأشار قائلاً :

- أنك ذو تجربة تبدو بعيدة في الكتابة للطفل.

وفي عام ٢٠٠٧ نشرت في كتاب مستقل.

وعام ٢٠٠٣ م أنجزت سيرة قصصية للأديب العربي الكبير (الجاحظ) ونشرتها في كتاب مستقل عن دار تموز بعنوان (مع الجاحظ على بساط الريح) عام ٢٠١٠، وفازت مسرحيتي (العشبة) بالجائزة الثانية في مسابقة أدب الطفل





## ومضة ملكوت السرد

فضيلة الفاروق  
الجزائر

لا أدري هل المقصود الرؤية الجمالية الإدراكية الحسية أم تقاطع المخيلة و الواقع في بناء أحداث الرواية أم مدى الذهاب في رمزية مكوناتها من مكان و زمان و شخصيات و غيرها؟  
لأن الرؤية الفنية واسعة و متعددة الأوجه و تحتاج لكثير من الشرح لتقنيات كتابة الرواية حسب أنواعها أيضا.  
بالنسبة لي حتى الحياة التي أعيشها تشبه نصا أتحرك في داخله، و أعتبر نفسي صانعة بعض أحداثها و مجبرة على التأقلم على بعضها و الإستمرار فيها و أعيشها لأنني لم أنتثر بنقطة النهاية بعد.  
أبني أحداث روايتي من الحياة، فهي الملهم الأول لي، أتأمل لوحة كاملة في مخيلتي تتكون من خلال ما أتأثر به و أجمع أجزائها و أصقلها لغويا.  
لكن السؤال القوي الذي أ طرحه على نفسي هو: هل بإمكانني أن أقدم موضوعا حساسا و مؤلما بطريقة جمالية للقارئ؟  
لأن الموضوعات التي تحفزني للكتابة تنبثق من قضايا إنسانية ، غير ذلك أرى أن سرد حكاية طويلة للقارئ لمجرد المتعة شيء لا أتقن فعله إلا للأطفال، و لي تجارب قديمة في هذا المضمار.  
تحضرني العناوين بشكل مكتف فأسجلها على أول صفحة للمخطوط، أما الشخصيات فتولد حسب الأحداث، في فضاء اختاره حسب معطيات الرواية.  
يشكل الماضي أهمية كبرى لدي، فكما أرى الجمال في الأماكن القديمة و الأشياء "الأنتيكا"، أحب أن أزين نصي بأحداث من الماضي، و عادة مخزون ذلك هو ذاكرتي الشخصية و ما عشته في طفولتي و صباي ...  
الأحداث التي تتشابك و تتقاطع على معلم زمني مكاني تصبح مثل عملية رياضية أو لعبة تركيب لغوي و قد قلت هذا مرارا، فالصور واضحة في رأسي، و تركيبها يصبح شيئا ممتعا.

لا تخدم النص بقدر ما تخدم حجم الكتاب، فأنا أختصر قدر الإمكان ما أريد إيصاله، لأنني كرهت دوما الكتب الضخمة. و كرهت تفاصيل وصف الخارج و الإسهاب فيها كأنها ستغير شيئا في الكون.

أما النهاية فأحبها مفتوحة على احتمالات عدة، و عادة ما أجعلها رمزية يمكن للقارئ أن يعطيها تفسيرات لا نهاية لها. أجدني في الغالب منجذبة نحو نهاية معينة حين أشعر أن العمل إكتمل و هذا لا يعني أن ما أعتمده أنا هو الأفضل لقد أحببت نصوصا كثيرة لها نهايات جميلة لا يمكن تأويلها، و لكن مجرى الأحداث و حالتها النفسية كلاهما يؤثر في نصي و يقوده عبر دروب معينة تنتهي دوما عند أفق مفتوح.

هذا بالمختصر ما أعتمده من فنيات عند الإشتغال على نص سردي طويل.

أختار الأسماء بدقة، و أهتم كثيرا بوقعها الجمالي على القارئ و مدى إحالته على هويتي و مرجعيتي الثقافية. وصف الشخصية أهتم به أكثر من الداخل، مع أن بعض الوصف الخارجي يكون جيدا. فلطالما أدركت أن الأعماق هي التي لا يراها مجتمعنا، فهو مجتمع يرى السطحيات. أفق عند الأعماق و أرسم بوضوح كيف تفكر المرأة تجاه ما يحيط بها و تجاه الرجل تحديدا بناء على تصرفاته نحوها، ذلك أن صوت المرأة الذي حوّل بقدرة قادر إلى " عورة " جعلها مخلوقا غير مفهوم، مثل الطفل الذي يبكي و لا نفهم ما به، هي هكذا كائن يبكي في صمت و مشاعره و أفكاره غير معروفة. لذلك في الغالب صوت الراوي عندي لامرأة، قد يكون للشخصية المحورية التي ترصد الأحداث بمشاعرها و عقلها، أو رجلا له حس إنساني رفيع.

لم أحب كثيرا الإطالة على القارئ بالثرثرة عن أشياء







## رؤية السارد لعمله

محسن يونس  
مصر

الكتابة رسالة حضارية نبيلة . أن تبدع فانت فنان .. أن تكتب فانت تؤدي رسالة سامية وتمارس وجودك بوعي، وتتجاوز ذاتك لتلتحم بالآخر أفقياً وعمودياً وزمكانيا . الكتابة فعل إنساني قيمى يمارسه المثقف ، الكاتب الحر، الناقد لمسيرة مجتمعه ، نقدٌ صادقٌ بناءٌ غايته التغيير إلى ما هو أصح .. الكتابة الحرة تنقد الخطأ باعتباره سلوكاً مُضراً بالذات والغير كيفما كان الخطأ ومهما كانت قيمة ومرتبة فاعله .. الكتابة الحرة تبشر بالخير وتزرع الفرحة والمحبة، وتفضح الظلم والتحيز والقهر والعدوان .. الكتابة وفق ما سبق تتجلى أهميتها في ضبط وتنسيق الإنتاج الفكري، ليكون سنداً ودعامة في التنوير ورفع مستوى الوعي والفكر للإنسان، والسمو بالتذوق الجمالي والإحساس به في كل الكائنات، والإحساس بالمسؤولية، وتحريك إمكانات الفرد والجماعة لممارسة المسؤولية التي كلف بها الله سبحانه وتعالى الإنسان واستخلفه في الأرض من أجل أدائها، ولن يكون لوجوده على الأرض أي معنى إلا بتأدية هذه المسؤولية، إن الإنسان يحيا داخل المجتمع وبواسطته بما يوفره له من شعور بالوجود، إذ الإنسان مدني بطبعه حسب مقولة العلامة ابن خلدون ؛ وبما يتيح له من ممارسة حياته وتوظيف إمكاناته وطاقاته، وبما يوفره له من أسباب العيش .. الكتابة فعلٌ واع وليس نشاطاً مجانياً في الفراغ، هي فاعل وفعل من وعن حالات المجتمع، وترجمة لأفراحه وآلامه، وكشف لانتصاراته وهزائمه، وإضاءة لمستقبله وتوثيق فكري للآتين، وكلما كانت الكتابة " واقعية"، والواقعية هنا لا بمعنى التسليم للواقع أو التقاطه صورة طبق الأصل، بل بالمعالجة الواقعية، ومحاولة إعطاء شحنة مقوية لإعادة الإنسان إلى وعيه المتوازن، بأسلوب فني راقٍ كلما ازداد شفافية، كان أدخل إلى القلب وأفعل في النفس .

النساء، يتجلى فيهن حضور الاجتماعي، وما هو طبقي وتأتي الأسرار منفلة من سريتها إلى العلن، ثم تأتي الشكاوى من الحياة نفسها، وتأتي السياسة أيضا، وتحط بتقلها على الألسنة، ولا شيء يمنعها من خوف، أو تحرز فنحن بين ماء وسما ولا يوجد أي ممثل للسلطة على المراكب في رحلة الصيد، كما أننا بعيدون عن اليابسة محط كل شر، ولا تأتي الأغنيات إلا على شكل مهمات تستغل للتحفيز على مواصلة العمل، لا شيء إلا العمل، وكل ما كان هو تكتة لا أكثر، أكتشف الآن أنه لم يظهر على يابستي شاعر، وأندھش، فأنا أعرف أن أي جماعة تنتج شاعرها إلا جماعتي، وهذا ليس قدحا في الشعر، فأنا أحبه، وأقف هازا رأسي عندما أرى كثيرا من الشعراء قد تحول إلى كتابة السرد .. هل السرد فيه سحر يجذب هؤلاء إلى مملكته ؟

أهلي وعشيرتي إذن كانوا من الحكائين العظام، حتى لو أخبرك واحد منهم بخبر ما، فسوف يقدم ويؤخر، ويومي، ويمثل، ليصلك الخبر وأنت تفتح فاك دهشا، فقد استحوذ عليك كليا، ويثيرني هذا العنوان " أسئلة السرد " وأحاول تأمله من زاوية أخرى غير تلك المقصودة بطرحه النقدي والجمالي مع تغير موجات من يكتبون السرد، ومحاولتهم الواجبة أن يكون سردهم مغايرا، والمغايرة مطلوبة بل حتمية ولا فكاك من حتميتها، فأبواب السرد تفتح لتسلمك إلي باب آخر عليك فتحه فتفاجأ بباب آخر عليك فتحه ولا يعطيك العمر وقتا كافيا لفتح كل الأبواب، ولو عشت إلى الأبد فلن تنتهي إلى الباب الأخير للسرد أبدا، أحاول أن أتأمل مقولة " أسئلة السرد " من منظور الماء والسماء، فأما من ناحية الماء فيحضرني شيئا، الأول ما كانت أمهاتنا تفعله عند ميلاد طفل، فيؤخذ خلاصه في أنية، ويوهب للماء، بعض القبائل في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية يدفنون هذا الخلاص، ولكننا نهبه للماء، ويحضرني هنا - وهذا هو الشيء الثاني - ما كتبه ميرسيا إيليا - في كتابه صور و رموز - ترجمة حسيب كاسوحة ، حيث كتب : " ترمز المياه إلى مجموعة القوى الكامنة، وإلى جملة الإمكانيات الكونية .. إنها الينبوع والأصل، وإنها الحوض

إن الكتابة هي قضية الإنسان الواعي الذي يعيش قضايا عصره لا كمتفرج ولكن كفاعل، لأن الكتابة سلطة تمارس وظيفتها في التنوير وفي التوجيه أنيا وتستشف الآتي فتتير له الدرب .. والكتابة ليست بالأمر السهل، بل هي نشاط فكري مُضِن يتطلب الكثير من الجهد والتوتر العصبي والأرق والبحث الدؤوب المتواصل، من أجل العثور على الفكرة وتنظيم العبارة وتكوين النصّ كيفما كان جنسه، وصبّ ذلك في قالب أخاذ يستهوي المتلقي ويمتعه ويبعث في نفسه الراحة والأمل . ولا يتصور أنّ أحد أن الكتابة مطوعة تنصاع في كل لحظة، وبالإمكان الإمساك بها كلما رغبتنا، وتنقاد لأي مخربش بسهولة، وقد قال الجاحظ قديما :

(المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و.....) لكن مَنْ يلتقطها ويقدمها لنا ثمرة ناضجة يانعة ؟

من هنا أبدأ وأقول : كنت وما زلت أحب القصص - أي السرد - ذلك لأن الماء والسماء كانتا متعانقتين حيثما أولي وجهي، فهل لذلك علاقة بما قلت من أنني أحب القصص أي السرد ؟

بين الماء والسماء توجد يابسة فوقها ناس، اكتشفت حين تم لي الوعي بما حولي أنهم يجعلون للماء والسماء كل الحضور لديهم، فما هو الواحد منهم ينظر للسماء مدة مفكرا، ليعلن بعدها أن الأوان قد صار مواتيا للخروج إلى الماء، وربما في إحدى هذه المرات التي يتطلع فيها إلى السماء يكتشف خبرا آخر، فيهب بالآخرين أن يلزموا اليابسة، فهناك " نوة " في الأفق، كنت أرى السماء حيادية، وأندھش من جرأة هذا على التأكيد بيقين لا يقبل أي ذرة من شك، أن الرياح سوف تهب، وأنها ستكون عاتية، محددا أيضا اتجاهها وتعلمت أن الطبيعة يمكن قراءتها، مع أنها غشوم ما زالت، وسوف تظل، ينبغي التعامل معها بحكمة وفهم، بأفق واسع، كانت حياة هؤلاء البشر الذين نشأت بينهم قصة تولد نفسها، وليس لها من انتهاء، أثناء العمل كانت الحكايات كتاب الراحة من العناء، وكانت تتركز حول إشاعة عن فعل أحدنا الشبق، وتأتي أسماء

بحزن جميل وتوفز أصيل، طال توتر القوس، وعليه أن ينفك من عقدته وينطلق بعد معرفة موضع قدمه وموضع رأسه، يحاول السارد مجاهدة كل هذا، ويبقى مع هذا سر العمل الكتابي الذي تقوم قيامته علي الورق .. إذن يلزم السارد في هذه اللحظة قلم وورق وفكرة طال بها معاركته، وتظل تطارده إلى أن يصرخ، فقد جاء وقته وأمسك أخيراً بها وعليه أن يبدأ ..

هل يخرج السارد عن هذه القاعدة ؟

قد تحدث - رغم هذه القاعدة - استثناءات، فجأة بلا مجاهدة، فقد يكتب السارد أعمالاً لمجرد الخروج من التوتر، والغضب، ولا يهم المكان .. حجرة هادئة أو مقهى يعج بضجيج الحياة، إذا قلنا مع "أرنست فيشر" في كتابه الهام "ضرورة الفن" إن المضمون تقليدي بينما الشكل ثوري، يجابهني فوراً سؤال جاءني من القارئ على أمر هذا المؤتمر والشعار الذي رفعوه "أسئلة السرد الجديد" توقفت قليلاً إلى أن تذكرت ما كتبه ماري تيريز عبد المسيح في مقال يحمل عنوان «فضح الذات البطولية» كتبه وجاء فيه: «وصل الفن القصصي في مصر في السنوات الأخيرة من القرن العشرين إلى حال من الأزمة والالتباس، إذ بدأت الأجيال الجديدة من الكتاب المصريين ترفض الفرضيات التي كانت سائدة خلال فترة ما بعد الاستقلال، وهي تعتبر أن الكتاب والفنانين هم رسل الأمة، وأن الفن حالة من التجلي.

ومنذ مطلع التسعينات بدأ الاهتمام يتركز في شكل متزايد علي مكان الكاتب، وعلى الأبعاد «السياسية» للسرد - على الرغم من عدم التوصل إلي اتفاق علي تعريفه. وفي نهاية المطاف، بدأت «السياسة» تعني قلب كل المعاني الثابتة الناشئة عن السياسات الرسمية والأعراف الاجتماعية. ففي هذا النوع من الكتابة يوجد دائماً صراع بين النفس والمجتمع، والتلقائية والنظام الاجتماعي، ويكون الاهتمام قليلاً بالشكلية أو الرمزية والمرجعية التاريخية، مما أدى إلي انفصام تام عن اعتبار اللغة «مقدسة».

إلا أن الكتابات لا تتسم بالفردية مع أن الكثيرين يلجأون إلي مساءلة الذات، وكشف صورة الإنسان الواقعي بنفسه في الأعمال السردية التي كتبت قبل عام ١٩٦٧. إذ يتداخل

الذي يضم كل إمكانيات الوجود، وهي تسبق وجود كل شكل، وتدعم كل خلق، يشار إلي أن الصورة النموذجية لكل خلق هي الجزيرة التي تظهر بصورة فجائية وسط الأمواج، وبالمقابل يرمز الغطس في الماء إلي الارتداد إلي حالة سبقت تشكيل الشكل، وإلى استرجاع وضعية غير متميزة وغير واضحة المعالم سادت قبل الوجود. إن الطفو فوق سطح الماء يستعيد فعل الخلق الكوني المتمثل في ظهور الأشكال، وأما الغوص في الأعماق فيوازي انحلال الأشكال، لهذا تتضمن رمزية الماء الدلالة على الموت وعلى الانبعاث على حد سواء".

أما من ناحية السماء فهي الأفق الذي ينحني على الماء محتضناً يمكن له أن يطررها برذاذه وشمسها ورياحه باعتدال طقس أو بأعاصيره، هو الروح التي تظل تسعي ولا تهدأ أبداً، في مفهومي هذا المتواضع للسرد يمكنني أن أزيد وأفسر حالتي أنا كاتب هذا السرد والواقف كإنسان علي جزيرتي بين الماء والسماء، ينبغي علي السارد أن يكون في حالة كتابة دائمة حتى لو لم تتحقق هذه الحالة لتصير ورقاً خبطت علي وجهه رؤية السارد لهذا العالم، كما تلازم القراءة الكتابة تتعاقب الحالتان، وقبل التحقق أخرج بصفتي السردية للناس، أثرثر كثيراً، وأثير الكثير من الأسئلة، وأرفض الإجابات النهائية وكأنها تمتلك الحقيقة، وهي لا تمتلكها، ويكون الجدل مستمراً لأنه يبدو أن السارد يحتاج إلى المعرفة، وهو يحتاجها بالفعل قبل الشروع فيما يسمى بالتجربة الإبداعية .. في كثير من الأحيان لا تكون هناك علاقة بين ما أقرأ وبين الثثرة والمشاكسة، وبين ما يتحقق علي الورق، إلا أن حالة "البحث" و "الدهشة" و "التأمل" و "الانغلاق" و "التفتح" تلازم السارد فترة من الزمن، ثم تأتي الكتابة بعد أن تكون قد أحاطت بي، ولا فكك منها، وهذا سر خاص بالسارد، يحاول أن يفض غموضه، إلا أنه ينسى أن يضع له إجابة أو يحاول صناعة إجابة تجعل هذا السر يخرج من قمم السرية إلى العلانية، شيء آخر - مهم جداً - قبل الشروع في عملية الكتابة لابد للسارد أن يحيط بكل ما يريد أن يسطره .. لا يبدأ الكتابة باقتحام المجهول بأول جملة تكتب .. هذا مؤجل لما بعد، يعرف السارد أنه سوف يأتي إذا كان صادق العزم ممتلئاً

صوت كاتب السيرة الذاتية بصوت الراوي، فيعكس الصوت المضاعف ازدواجية في الأعراف الاجتماعية التي أصبحت راسخة.

إلا أنه لا يمكن اختزاله كذلك لاعتباره مجرد نقد للأعراف الاجتماعية أو السياسية المتباينة. بل أصبح يتناول المواضيع التي حظر التطرق إليها منذ زمن بعيد بقصد أو من دون قصد، ويتطرق إلى المعضلة الوجودية، والخيارات المتناقضة أو علاقات الحب المتضاربة، وقلب رأساً على عقب ما كانت وسائل الإعلام تصوره على أنه بطولة أو رومانسية. ويبحث في العلاقة التي تربط بين الحب والعنف، وبين الحب والكرهية، وبين اللوعة والمتعة، والمواقف الاجتماعية إزاء العلاقات الجنسية، والصعوبة التي تكتنف إقامة علاقات غرامية تتجاوز القوانين الاجتماعية. ويصف الغموض واللبس بين الخيال والرؤية بعدما أصبح الفن السردى يعتمد اللغة البصرية، والتناقض بين «البصر» و «البصيرة».

وفي النهاية، يمثل هذا الانشقاق أزمة الفن السردى الذي تخلى عن علاقته المرجعية مع «الواقع» ليصبح نشاطاً يومياً ضرورياً، بل نشاطاً سياسياً مستتراً. ومع الكشف عن الأفعى التي تغلف النفس - وكذلك دولة الحزب الواحد - فإن الكتابة الجديدة تفضح النفس الموحدة البطولية، الفكرة الاستبدادية للأمة، والصوت الواحد.

أدرك هؤلاء الكتاب الشباب الصعوبة التي تكتنف وضع الحياة في إطار واحد. فتخلوا عن الحبكات المحكمة التي تشمل عناصر مترابطة منتظمة، ليصوروا العناصر المشتتة، المراوغة والطارئة التي تشكل الحياة اليومية».

أردت بهذا النقل المطول بعض الشيء أن أقول إن الإيمان بقدرة الساردين الآخرين على تجاوز ما وصل إليه السارد كاتب هذه الشهادة هو إيمان كالعقيدة تماماً، ورجوعاً إلى استكمال شهادتي الشخصية ودخولاً إلى معترك الفن والسحر أقول إن القصة تعني لي كتابة مستحيلة تتحقق بنفس كنه هذا المستحيل، تخرج عن شروطه لتقيم شروطها الخاصة، وهذا المستحيل شرط يصبح سهلاً ميسوراً وممتلكاً حينما تكون القصة ممتلئة برؤية غنية وثابة مستقبلية غير تبعية أو تقليدية، كما أن عقيدتي الفنية تعتقد أن القصة هي ساحة

التجسيد، وأعدى أعدائها هو التجريد، إذن القصة عندي هي حياة لها إيقاع التشابك والأفعال الحادة الصاخبة والسرية رغم ذلك، ولا أعطي تلك الروشته أهمية والتي يقولون إن القصة لا تكون قصة إلا بها : شخصية واحدة - موقف واحد إلى آخر تلك التعليمات .. أنظر إليها - هذه الروشته - إنها ضد عقيدتي - إنها تحمل داخلها وضعية جامدة غير قابلة ومعترفة بالتطور وقدرة الفن على التجاوز دائماً، خاضعة داخل حلقة ميتة لا تنفك عن ذلك التجلي الدهش المستحيل عبر بلاغة غير الممكن عندما يتحقق .. القصة عندي هي الفارق بين ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحلله العقل بشكل العدسة، وبين ما لا تراه العين وما لا تسمعه الأذن - وهو الأكثر وجوداً وحضوراً وأهمية وصراع العقل الفني فيما هو الأكثر غياباً، إذن أنا أهتم بما بعد تلك الرؤية، أحاول كسارد أن أكتب رؤيتي لما أرى وأسمع، لا ما أرى وأسمع، وأرى أن تكون قدما السارد على الأرض (الأرض - الواقع) ورأسه في السماء (السماء - الخيال) لي بيئة يعيش عليها وفيها ناسي الذين أنتمي إليهم ولا أستطيع خيانتهم - لا دهشة من قولي - فإن الكتابة لدى السارد التزام ليس بالمعنى السياسي، بل بالمعنى الكامل المحتوى ابتعاداً منه عن الدعائية المشمولة بالتسطيح، وضيق الأفق وقصر النظر ، فالسارد ليس ابن بيئته فقط، بل هو ربيبها داخل مسرح مؤثراتها، الشاهد عليها في تحولاتها، شهيداً كذلك، للسارد بيئة أي أن له رمزه الذي يتميز به ثقافياً، البيئة هي التي تستنطق السارد وتخرجه من معطفها المادي الرحب والغني، السارد نشأ في بيئة صيادين وتجار أسماك وفلاحين، عائلات تنتظم في منظومة عقائدية وموصولة بتراث موغل في القدم تحيط هذه البيئة بحيرة هي البداية وهي كل ما في غيب مستقبلها، وكل الكامن في حاضرها .. كل الحكايات والقصص والمسكوت عنه فيها وعنها .. هل للسارد أن يخون رمزه ؟! هل لي أن أخون رمزي ؟! بالطبع لا .. السارد هنا يقترب من توضيح مفهومه للواقعية مع إعلاء ما كتبه جارودي من أن الواقعية بلا ضفاف .. رمزي يمتلك خيالي، وخيالي يمتلك سمائي، واقعي يمتلك خيالي، خيالي يمتلك واقعي .. منظومتي إذن هي غرائبية هذا الرمز وقدرة هذه الغرائبية على استنطاق



إنساني يمقت النبوة الذكورية الشائعة كما حاولت شخصياً في «أشباح الحواس». وهناك تجارب جديدة تتخلق بأفكار وصيغ سردية غير تقليدية كما في أعمال منصور عز الدين وصفاء النجار وحمدى الجزار. وهو ما يبشر بعوالم روائية غير تقليدية ستظهر مستقبلاً.

#### منصورة عز الدين

أهم ما يسم الكتابة الجديدة في مصر - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو التوق الشديد لتجاوز الواقع، إما عبر مزجه بالغرائبي أو عبر السخرية الشديدة منه وتحويله مسخرة، أو التعامل معه بحياد مطلق.

تنتم الكتابة الجديدة أيضاً في معظمها بالتجروء على الكثير من المسلمات القديمة، وإعادة النظر فيها، سواء أكانت مسلمات سياسية أو دينية أو اجتماعية. ولكن من ناحية أخرى ثمة غزارة شديدة في الإنتاج الروائي، هذه الغزارة مع عدم وجود فرز نقدي حقيقي ربما تدفع الرواية الجديدة في مصر إلى مأزق كبير، خصوصاً أن سهولة النشر أدت إلى تجروء بعضهم على فن الرواية من دون توافر الموهبة أو الدراية الكافية بتقنياته وأساليبه.

لكل سارد أن يؤمن بقضيته التي يري أن يعلنها على الناس، ولكن الملاحظ أن تكريس القطيعة بين عوالم السرد، وتلك المحاولة المستميتة والشيطانية في تقسيم السرد والسادين في عقود زمنية، مدة كل عقد كما هو معروف عشر سنوات، تتجاوز هذه المحاولة مع محاولة أخرى أشد منها شيطانية، وهي تقسيم البلاد إلى القاهرة وأقاليم، إلى أي شيء تكرر هذه المحاولة أيضاً؟ يقول المنظّمون لهذا المؤتمر بالعودة إلى الأدب، البحر ملآن وليس بفارغ على امتداد الخريطة، والسرد خاضع لمعطيات واقعية وتاريخية، يكون السارد داخلها يعارِكها وتعارِكها، لا يقفز قفزة في الظلام، ولكن يبقي اجتهاده أصيلاً، وليس عليه في هذه الحالة أن يفرض طريقته الخاصة في السرد منحياً اجتهادات الآخرين تحت أي ادعاء، فالقراء المتابعون والمحبون لقراءة السرد يبدون في هذا الادعاء غائبين، وهم الذين ينبغي على السارد أن يكونوا محل اعتباره، بعيداً عن دعاوي التطور أو التنظير البعيد عنهم، فأنا لم أر دراسة تهتم بالقراء ومدى ارتباطهم بشكل سردي معين، أو دراسة في تلقي عمل سردي وكيف ولماذا حاز القبول،

رمز قارئ المستخفي داخل ذاته فيرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع في واقعه.. هنا آراء في الكتابة المصرية الجديدة علي لسان ساردين جدد:

#### صفاء النجار

الإنتاج الأدبي في مصر الآن هو إما طريقة للتنفيس عن الحال الشعورية لمن يكتب أو نوع من الرفاهية الفكرية التي لا تتماس مع الواقع بل تتعالى عليه. لذا هو أدب «غيتو» غير فاعل أو مؤثر في الحراك الاجتماعي أو السياسي.

هناك كتابة جديدة على مستوى الشكل والمضمون لكنها تحبو داخل «غيتو» المثقفين فقط، ولا تهتم بنشرها سوى دور نشر خاصة صغيرة ولا يطبع منها سوى عدد محدود (ألف نسخة على أقصى تقدير) في حين تدعم المؤسسة الرسمية نشر الكتابات التقليدية التي تحافظ على ثوابتها.

#### مصطفى ذكري

ودّعت الكتابة الروائية الحديثة في مصر القضايا الكبرى التي كانت محط نظر الجيل القديم.

لا وطن، لا انكسارات وهزائم جلية، فقط كتابة بكل ألعابها الشكلية. وإن كان لا بد من أوطان وانكسارات وهزائم، فهي أوطان الجسد وانكسارات الروح وهزائم الرغبة. إنها كتابة نستطيع أن ندعوها بالوجودية العائدة العارية من زهو ألبير كامو القديم. كتابة تنتمي إلى الفرد، وتنفر من الجماعة، وتعتبر السياسة والتاريخ والاجتماع من الموضوعات المشبوهة.

#### إبراهيم فرغلي

نجح الأدب المصري الجديد في السنوات الخمس الأخيرة أن يفتح آفاقاً أرحب، وبدأ كل كاتب من كتاب جيل التسعينات بالبحث عن مشروعه الخاص. الآن هناك كتابة تبحث عن أسئلة جمالية خاصة كما في كتابة مصطفى ذكري، وبعضها يرصد حياة المهمشين في محاولة لكسر صورة البطل التقليدي لمصلحة العادي والهامشي كما في كتابة حمدي أبو جليل وياسر عبدالحافظ، أو محاولة كسر صيغ السرد التقليدية إلى لغة متشظية تعبر عن تشتت الفرد في الواقع المعاصر كما في كتابة أحمد العائدي، أو احتفاء بالحسي في شكله المعاصر بحثاً عن صوت

هذه شهادتي التي لا ألزم أحدا باعتمادها، ولكنها قابلة للحوار  
المثمر في مواجهة هذا التشرذم والتباعد بين الكتاب، وكل  
منهم يركب جزيرة في بحر واسع ..  
هذا وعلى الله قصد السبيل .

كما أنني هنا أريد لمؤتمر يشارك فيه جمهرة من الكتاب أن  
يكون مؤتمرا نوعيا، بمعنى أن المؤتمرين الذين يمتحنون  
مهنة الإبداع عليهم أن يناقشوا مشاكل الإبداع ذاته، وكيف  
يوسعون رقعة القراء، إلى جانب مشاكل النشر والتوزيع  
بجدية واهتمام أكبر.





## ومضات تجربة

عالية طالب  
العراق

ما بين البداية والتاريخ الذي يتواتر بعدها زمن استطاع التسلل إلى خصوصيتي وسحب أفكاري ونشرها على سطح لم يكن قابلاً للاختباء وراء أسيجة أربعة تحيط به ، كان السطح الذي يضافحه النسيم الهادئ والصاحب يتدافع ليسحب شهيقِي وزفيرِي فيدخل إبطالي إلى ثنانياً روحي ولا يغادرون إلا بعد إن ابكي وافرح واتالم وانزف معهم ، إبطال تداخلوا معي منذ كنت في المرحلة الابتدائية يوم كان الحصول على قصص مصورة للأطفال أشبه بالوصول إلى استقبال فرحة العيد، كنت أداعب صور الشخصيات بأصابعي وأتطلع إلى العيون الملونة والسوداء وحركات الأصابع والرأس والقدمين ، أحمل الكلمات التي لا أفهم معانيها إلى أمي " رحمها الله " لتفتح لي طاقة الغموض وتدلّق إمامي إسرار اللغة التي تداعب عيني وسط عيون الشخصيات التي أقرأها . وفي ذات الوقت كان درس التاريخ بالنسبة لي متعة مضافة أحبه وأحفظه عن ظهر قلب كأنه قصيدة حتى إنني كنت أتخيل الأشخاص الذين أقرأ مسيرتهم تاريخياً أتخيلهم موجودين فعلاً إمامي. وادخل في حوار عجيب مع شخصيات عديدة من نساء ورجال أمراء وملوك قادة وجنود باعة وتجار وشعراء ورواة إحداث وكأنني معهم أعيد تشكيل التاريخ بطريقة لا تقبل القطع والإضافة والتشذيب إلا بما يسمح به زمني الخاص.

في ذلك الزمن المفتوح على بداياتي كنت اقرأ فقط، وكأنني اخزن ذائقة في داخلي ترصف الأشياء على رفوف متقابلة ومتوازية ومقتربة ومتباعدة ولكنها ابدا لا تتقاطع إلا في نواح ضيقة لا تذكر ، وانزلقت السنوات لتسبح فوق عمري وانا أعيد تدوير ذاكرتي لأبدأ في التقاط مشروع عالية الحقيقي ، فكتبت الشعر وربما هي خواطر أسميتها أنا شعرا وربما هي سرديات لم تتضح معالمها بعد وكانت واحدة من تلك القصص الأولى التي كتبتها قد تزينت بالتواجد العلني في النشرة المدرسية التي كانت تقليدا جميلا يحفز عقولنا على التجدد والتميز والتفكير في منطلقات ورؤى مفتوحة ، قصة إنسانية من صفحتين بحوار ومونولوج داخلي وصور واقعية عن الإنسان حين يحرم من إنسانيته بسبب الفقر والعوز والعقبات الاجتماعية ، وتلقيت ردودا سلبية وإيجابية ممن هم حولي ، لا ادري لماذا لم يستوقفني فيها المديح بقدر ما وفزني من لم يهتم بها، أو قلل من شأنها والتصقت بمدرسة اللغة العربية التي شجعتني وكأنها تقرأ الإلياذة ، تلك الإشادة جعلتني اعرف انني مختلفة عن غيري حين كان الجميع يلجأ لي في درس الإنشاء لأعطيهم أفكارا لكتابة المواضيع ليحصل منها على درجات تؤهله ليكون متميزا ، ويسألونني من أين تأتيتك الأفكار وكيف تجددين هذه العبارات ولماذا لا نفعل نحن ما تفعلين ، كنت اعرف ان ما قرأته سابقا هو من إعطاني كل هذا وخزيني هذا هو من جعل الإنشاء أجمل درس استقبله بحفاوة كل حين .

كبرت وازدادت كتبي ، ابحث عن نجيب محفوظ ومحمود احمد السيد واحسان عبد القدوس ويوسف ادريس وعبد الحق فاضل والبرتو مورافيا وتشيوخوف وشكسبير وطه حسين ..وكانهم أفضل أصدقائي ، واكتشف سحر الكلمة المطبوعة في نفسي وكأنها ناموس رباني يبهج روحي ، تكبر مكتبتي وأرعاها وكأنني أرعى نفسي فيها ، افرد لها رفا بجانب كتبي المدرسية واعتني بها وكأنها كنزي ، وتبدأ دفاتر الخواطر تزدداد حولي ، واسميتها رسائل إلى عالية ، تكبر رسائلني تغفو فوق وسادتي ، تزين نهاية دفاتري، بأوراق الحلول والمسودات وفوق الهواء الذي يحيطني، انقش اسمي على أشجار بيتنا واكتب حوله أفكارني وكأنني

انتظر إن تورق أشجارا أخرى من حروفي .  
تتسع الدوائر حولي وأغادر إلى بيروت لأعيش فيها أربع سنوات واقراً فيها بعدد تلك السنوات كتباً تحتل زوايا أخرى من بيتي وعقلي ، أعود لبلدي وانا الوحيدة التي تقرأ ما اكتبه ، حتى ضاقت أفكارني بي وبدأت تبحث عن قراء غيري وهنا بدأت بنشر ما اكتبه .  
قصتي الأولى التي رأت حبر المطابع كان اسمها " العناق المضيء" واعتبرتها إضاءة حقيقية لمشوار ابتدأته بإرادتي وصممت فيه على إن أكون أنا التي أريدها والتي أشكلها وافرح بها واتفق معها بلا نزاعات غير مجدية .

عالية التي قبلت بها لم تكن عالية التي تعرف هموم المرأة والأنثى فقط وتجيد الغوص في إسرار المرأة التي تتناسخ فيها نساء كثر ، عالية التي طاردتني كانت إنسانة تجيد البحث عن رؤى الآخر وصوفيته وتجلياته وبراعته وضعفه وقوته التي تسحبها منه وتواجهه بها ، لذا جاءت قصصي تراجم إنسانية لمن هم حولي ومعهم إنا التي اعرف أين تتوسط قصصي .

المرأة عندي بطلة غير مخذولة ، تقف على خط شروع واحد مع الآخر سواء أكان رجلا أم امرأة ، لا تخفي رأسها خوفا من احد ، ولا تهادن مشاعرها ، ولا تصفع إلا من يستحق التعرية أمام الآخرين ، المرأة هذا الكائن الخرافي من المحبة والمشاعر والألفة والعاطفة توزعت بين قصص مجموعة بحر اللؤلؤ وبين مجموعة الممرات ومجموعة بعيدا داخل الحدود ورواية أم هنا وأم هناك ، هذه المرأة التي يتداخل معها صوت المجتمع بذكوريته وشرقيته وتقاليده ومصاداته وسجنه للأنثى داخل حزمة التعديات على خصوصيتها وحريتها وحقوقها ، كانت امرأة من لهب وضوء تنسج خطواتها ببراعة الفراشة المضيئة التي قالت لقصة خريف الأساور إن المرأة تقتص ممن يحارب وجودها بفرض المواجهة معه على أكثر من صعيد .

المرأة التي أحببتها كانت بطلة قصة " دعوة إلى الجنون " جنون اللحظة الرهيبة التي نلغي فيها أو هامنا على سطح من وجود كاسح يسحب الحياة لتفتersh المرثيات بألوان



كتاباتي كلما شعرت باهمية ان نكون محترفي الكتابة، ليس هنا اروع ولا احلى ولا ابهى من ان تكون قادرا على اعادة صياغة انفعالاتك وهواجسك ونقل ما تراه بعد ان تتمثله وجدانيا للآخرين، الكتابة هبة يعطيها الله لمن يحبه، هكذا ايماني بها ومن هنا اتعامل مع اصحابها ومع نفسي عبر هذه الزاوية النبيلة.

لا اوجه خطابا دراماتيكيًا لنساء ورجال ومجتمع خارج الكينونة الحقيقية، كلنا نكتب ونتشاطر الحالة هم، من حولي يشاركوني لعبة الكتابة بدلق حيواتهم حولي وانا حين اصغي لصوت الالهات اعرف ان اللحظة التي انتظرها تحين وقت تشاء لتقول للانسان اينما يكون، اسمع هتاف الالهة وأعد نقطة الشروع الى نهايات التواجد وحين يسألني مثلك كيف افعلاها، اقول له لا تبالي بالاوراق بقدر ما اغترف من الكلمة معاني الوجود الرائق في البحث عن الخلاص \_ اتراه يتحقق فعلا ؟؟

لحظة الكتابة تعناش ثوانيتها معي حتى وانا في نومي - انت لا تدري كيف توقظني من نومي فجرا لتنتهال صورا بلا حدود فوق وسادتي وداخل شعري وبين اهدابي، لا اكاد اجد وقتا لجمع كل هذا الازدهار العجيب الذي ينسج قصصه فوق عيني وداخل راسي وحين امتلك استيقاظي الكامل اتسائل اين غادرتني تلك الحالات والاحالات العجيبة التي راودتني عن نفسها فجرا، لكنني حين احتفي بجلوسي معها في لحظة صفا يكون بيننا حوار اخر أهيء له مستلزمات الاحتفاء كما يجب واحمل سجايري فوق صدري واحرر شعري من اية قيود تزعج راسي واداعب تقطيبات وجهي المتتالية واخلو الى عالية تناديني، ليتها تحقق دعواتها لي كل يوم، ربما لا اجد فيه فسحة من اتصال فيما بيننا، هذه الحياة تراوغنا فنفسل في تصدينا لمتطلباتها الحسية والرمسية - نريدنا ان ناكل ونلبس ونشاهد الاخبار ونركب السيارات ونرى الخلائق ونشارك في الحوارات المملة والممتعة و و و وهي في كل هذا الاستقطاع تحرمني من لذتي الكبرى، الا وهي الانزواء مع عالية لتقول لي ما تريد واسمع منها ما يعجبني دوما. أسلوب عالية طالب يحب ويدمن ويختص بطرق خاصة به، انه يستطيع ان يمزج بين الواقعية والواقعية السحرية

براقة تفهم الجمال بليونته الشفافة الغضة.

مجموعة من النساء المترفات بصدقهن افترشن ذلك البحر الذي أسميته اللؤلؤ فيما بطله ذات القصة التي حملتها المجموعة هي امرأة لا تسأل الآخر إن يهتم بها بقدر ما تشعره بأنها متمتعة تماما باهتمامها به حتى وان كان أشبه بالسراب.

ولم تكن المرأة هي البطلة المطلقة في قصصي اذا تواجد الرجل بوضوح وكنت الراوي العليم بخلجاته كما في قصة الرجوع الى الغد ، وغيرها - هذا الرجل جاء متوجسا من وجود الانثى في حياته ، متعلقا بها ومترددا في البوح بضغفه دونها ، هو كائن شرقي يعيش تاريخه الذكوري ورغباته الذاتية في ذات الوقت الذي يحاول فيه ان يفصل فيه عن ذلك التاريخ والامتزاج مع الآخر - الانثى دون توجسات مسبقة .

الرجل الذي تقول له الانثى اننا معا نشكل خارطة الارض ويصغي لها بانتباه دون تسابق للفوز بالتمتعة والتغاضي بعدها ، هذا الرجل هو من انتشر وجوده في قصصي سواء اكان هو البطل الرئيسي او الثانوي لكنه دائما موجود كما يشتهي هو او هي دون ان اتدخل انا لا بالفصل ولا بالادماج بينهما .

ليست الكتابة عندي ترفا بقدر ما هي ملاذي الخاص من نفسي احيانا وممن اراهم يعبثون بقسدية الحياة بقلب بارد، لذا اضعمهم على سطوح الاشياء ليروا أنفسهم وكيف تفعل فعلها بالحيوات حولهم، واشعر بأننا بحاجة لكلينا، هذه التبادلية هي من خلقت جو القصص والحكايات وبدونها سيبقي الاثنان الكاتب والابطال على طرق مستقيمة لا تلتقي، لكنهما بهذه الطريقة يعادلان تكافؤ الاشياء لتعيد صياغة الحقيقة أو الوهم ومنهما يخرج الكائن الجديد الذي هو البعد الرابع - الابداعي - ليقول كلمته اللذيذة في وجه القبح والاستلاب والتشطي والهمس العابث باصواتنا المبحوحة نتيجة الاستغراق في الصراخ المظلم.

أكتب لأشعر أنني لست بحاجة للآخرين لكي يدارون خيبتهم بنظرة اشفاق لمن يعيد الخلق من جديد، واكتب لأشعر بلذة الاشياء التي تنبع من حولي كالفراشات المضئية، واكتب لانني موجودة على خارطة الاشياء، وكلما تراكمت سنوات

يمكنها لخدمة التطور المجتمعي الجيد الذي أحلم به على مستوى الإنسانية وثانياً على مستوى ما يتفاعل في تطوير وخدمة المجال الحضاري والثقافي والمعرفي لبلدي

### الرواية

ولم تنق القصص مشغلي الوحيد بل سحبتني الرواية الى مساحتها الزمنية المتسعة واغرقتني بالدخول الى رواية - أم هنا - أم هناك - عام ٢٠٠١ فكانت شحنة من تفاعلات حسية وإنسانية وتاريخية وواقعية وسرمدية مكتظة بالبعد الزمني الممتد على مدى عشر سنوات او يزيد قليلاً لتشكل مسار اسرتين تفقد الامهات فيهما الابناء ويتبادلن دور الجالسات على القبور لتبقى الام هي الام سواء اكان القبر امامها لابنها ام لابن اخرى تجلس هي الاخرى قرب قبر ام بعيدة .

ومررت بوجوه ابطال اراهم يوميا دون ان اعرف لماذا يتواجدون حولي الا حين دخلت حياتهم في رواية الوجوه فكانوا ينتظرونني صباحا لنستفيق سوية من سبات ليل يسبقنا بخيالاته التي ترافقنا صباحا ونحن نتطلع الى وجوه نصافحها يوميا دون ان نقول لبعضنا ما الاسرار المغلقة التي ترافق خطواتنا .

واصطحبت شجني ونزف مشاعري وغادرت العراق الى مصر لاعيش غربة واغترابا مؤلما تتنازعه اخبار بلدي الغارق في تشتت ابنائه عنه دون ان يعرف كيف يعيد لم شملنا سوى بمحبته التي لا تنفصل عنا اينما غبنا عنه ، هناك في الجدران الغربية عني كتبت رواية قيامة بغداد وهي رواية تسجيلية وثائقية ابطالها تعرفونهم جيدا باسمائهم الحقيقية وشهاداتهم الثابتة ونحن معا نروي قصة العراق ما بعد ٢٠٠٣ وكل المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والوطنية التي مرت به ، قيامة بغداد ما كان لها ان تولد الا حين ابتعدت عن الصراخ اليومي الذي كنت اعيشه في بلدي المنافى قد تكون متواجدة حتى ونحن داخل الوطن وهذا ما كنت قد بدأت اشعر به وانا داخل العراق، لذا حاولت ان اساعد نفسي بأن اجعلها تعرف الفرق بين المنفى الحقيقي الاختياري وبين المنفى المهيم لك من قبل الآخرين، اخترت ابتعادي عن وطني كي استطيع استيعاب كامل المشهد المذبوح الذي يعيش فيه

والغرائبية والمتخيلة في وقت واحد، كتبت قصصا واقعية بحتة وكتبت فنتازية سريالية بمزج واقعي افاد النص ولم يؤذيه وكتبت سحرية سرمدية لا تقترب من الواقعية بقدر ما تعطي ثمارها التي اردت توصيلها بطريقتي الخاصة، قد لا تعجب الآخرين وقد يتلهون بها وقد لا يفهمونها وربما يصفونها بالغامضة المزعجة او المملة، واختلاف امزجة المتلقي تجعلني اعرف كيف ادوي جراح القصة ببراعة من يحمل الصخرة الثقيلة على ظهره ولا يقذفها على الاخر كي لا يرهقه كثيرا، لكنه يحتال عليه بان يجعله مشاركا في تحمل الثقل الظاهر فوق ظهر الكاتب ولا يغادره الا حين ينتهي النص وتنتهي الصورة التي ربما سيبقى القارئ يداعبها بخياله لايام او لساعات وحتى لو لدقائق - لا يهم الوقت بقدر ما تهمل لحظة الايصال.

### الاعلام

احببت العمل الاعلامي بالاضافة الى العمل الادبي ولكن ذلك الحب جعلني افطر باوقات مهمة كانت مخصصة لعالية الادبية على حساب عالية الاعلامية، لكنني ايضا استفدت من تلك العلاقات المتشابكة باقتناص تجارب تصلح لبنية القصة التي ادور بحثا عنها في كل ما يحيطني حتى ولو كان لحجر .

العمل الاعلامي والمؤسساتي قربني من زاوية احبها في نفسي هي ان اقدم ما بوسعي لجعل الآخرين يحققون استفادة ما ومهما كان حجمها كبيرا او صغيرا المهم ان اكون انا سببا مساعدا في توصيلها للآخرين، وحين المح نظرة الامتنان بالوجوه اشعر بأنني فعلت ما يتوجب علي، وحينها يختفي ذلك التقرير المؤلم الذي تسلطه عالية الادبية علي لانني اخذ حصتها من وقتي الاعلامي وابدو امامها وكأنني طالب مهمل لم يمه دروسه وواجباته المدرسية، ليتها تغفر لي انشغالي باهتمامي الاعلامي الذي هو لا يبتعد كثيرا عن المعنى الابداعي لكنه يختلف في طريقة تقديم ذلك الابداع وتوثيقه جيدا.

الانشغال الادبي والاعلامي متداخل بطريقة لا تنفصل في عملي وهذا التداخل ساهم في توصيل افكاري وما أؤمن به عبر قنواته المتعددة التي لكل منها ساحة وجدت نفسي فيها ، ورسالتي أن أسهم في خلق حاضنة ايجابية تقدم ما

لكل ما يجري لوطني منذ الإحتلال الأمريكي وحتى اليوم ؛ لذا كان لابد من توثيق هذه القيامة والتي هي قيامة فعلية بكل معانيها التي نفهمها فهي البدء والانتهاء وهي التحول والتغيير وهي الانتقال من حال الى حال . تسللت القيامة الى عقلي بعد وصولي للقاهرة بعد أن كانت نثارا من نصوص تتوزع داخل عقلي هنا او هناك وحين ابتعدت عن العراق هدا الصخب المتدافع داخل نفسي وخرست قليلا المستجدات والأوضاع المتواترة عن ضربها لعيني وقلبي وعيوني وقلبي اينما تلفت في بلدي , وساهم هذا الابتعاد في ترتيب افكاري التي وجدت زمنا ومكانا تستطيع ان تلتقط فيه انفاسها لذا ابتدأت الرواية التي توثق ما حصل منذ الايام الاولى لسقوط النظام وحتى عام ٢٠٠٦ .

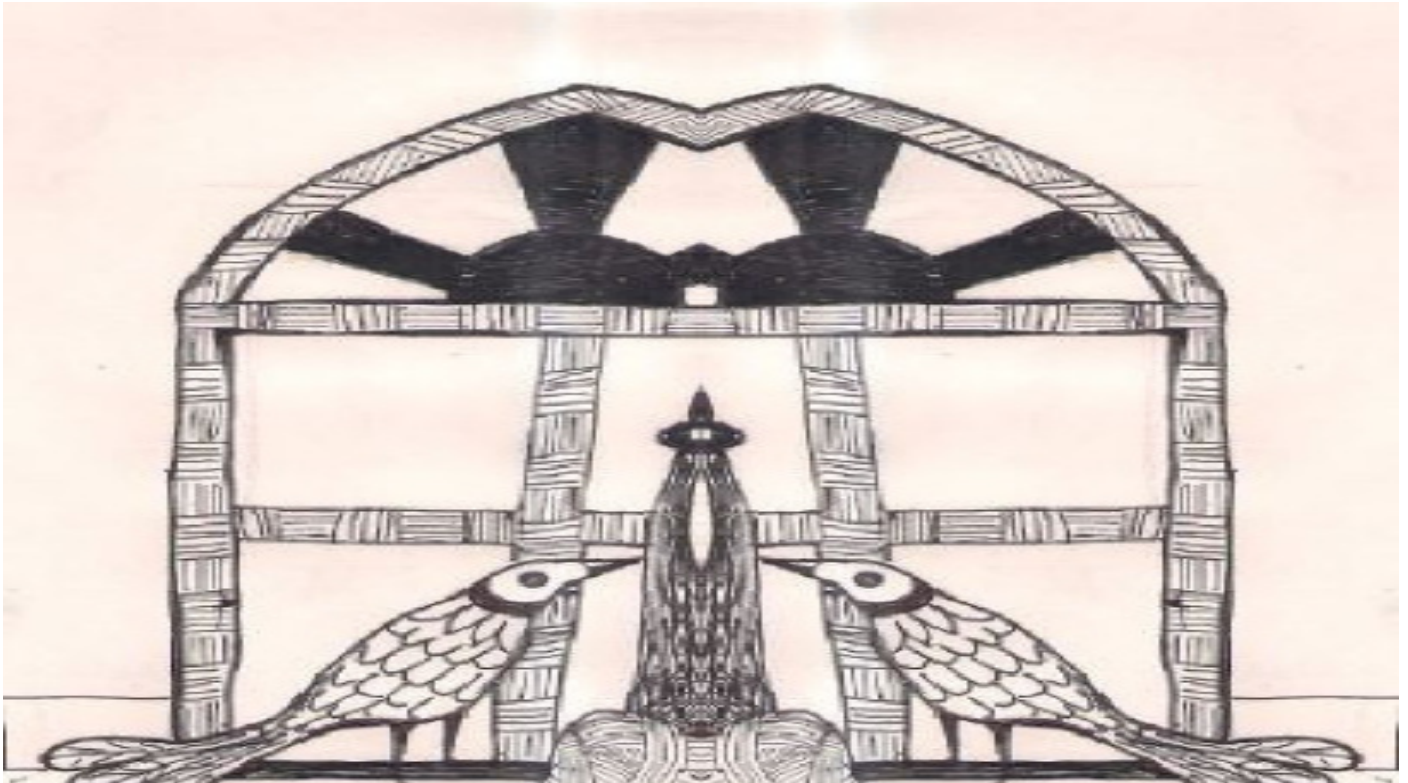
### يوميات من المنفى

مقارنة اجتماعية – ثقافية سياسية ما بين العراق ومصر عبر حضارتي الرافدينية والفرعونية وعبر صوت المنفى المسيطر على الاجواء .

العراق اليوم واعرف جيدا من القاتل ومن الضحية،المنافي لا تقدم غير الشعور بانك تسير وفق ارض ليست لك ولا اصرة تجمعك بها ولست سوى ضيف تشعر بانك ثقيل فيه على كل المسافات التي تحوطك برغم محاولات الاشقاء الذين يحوطوك ويشعروك بانك في ارضك وبيتك، انا جربت الغربة زمنا طويلا لكنني سابقا كنت احتملها رغما عني اذا كان بلدي لا يعيش زمن النزف اليومي لابنائنا اما اليوم فالمنافي لها طعم العلقم واحتمالي لا يتعلق بالارغام بل بالشتات والفارق كبير بين الاثنين.

لكن الغربة استطاعت ان تجعلني ارى الصورة من اعلى وان استوعب مشهدا لم اكن داخله تماما بل انظر اليه عن بعد جعلني اتمكن من البدء بكتابة روايتي عن بلدي والتي لم اكن استطيع الشروع بها وانا داخل الاتون المحرق في العراق،

"قيامة بغداد" لم تأت عبر قرار فردي يتعلق بي كأديبة أو كشاهد حي على ما يجري وجرى , بل هي من فرضت نفسها على قلبي وعقلي وأنا أرى وأتحرك وأسمع وأنزف





## عندما تكتب الرواية نفسها

محمد علي النصرابي

إذا ما كان الإنسان يُعدُّ شيئاً صغيراً لا حول له ولا قوة ، إذن ماهي الحكمة من مقولة ( ديكارت ) بأنَّ الإنسان أصبح سيد الطبيعة ، كيف يصبح الإنسان سيد الطبيعة وهو كائن ضعيف إذا ما وقف أمام قوتها وجبروتها الصاخبة التي تحمل في داخلها كوارث العالم وزلازلها ، وإذا صح القول فإن الإنسان كائن منسي على مر العصور والأزمان . ولكن هذا الكائن هو الوحيد الذي يعرف الحكمة في سر هذا العالم ، الحكمة التي تقول بأنه عالم غير يقيني ، كيف إذن علينا أن نكتشف الإنسانية في ضوء عالم غير يقيني ..؟ إلا أن الإتحدار الذي تنحدر به هذه الإنسانية ، ونهايتها يكون بذرة في طرح الأسئلة التي لم يجد هذا الكائن جواباً لها في تحقيق سر وجوده في الحياة .

وتساءلت مع نفسي عن سر المغامرة التي خاضها ( صومائل بيكت ) و( كلود سيمون ) أثناء الحروب المدمرة وهم ينتقلون من موقع إلى آخر هرباً من جحيمها ، كلاهما كانا قرييين من الموت ..ولكن كيف استطاعا أثبات وجودهما ، هل الرواية عندهما تعدُّ المغامرة في ضوء استيعاب اللحظة الراهنة ، اللحظة التي تستطيع أن توقف فيها أزمنة العالم ، اللحظة التي يعرف فيها الروائي حكمته حينما يعيد صياغة هذا العالم غير اليقيني ، اللحظة التي تتكشف شيئاً فشيئاً كما تتكشف الأشياء عن جوهرها ، ستكون لحظة يقينية لأن الإنسان عندها سوف يعرف نفسه ، ستكون بمثابة ضميره السري ، منبع فكره وهو يتدفق من الداخل ، عندئذ سيعرف الروائي ماذا سيدور من حوله ، حينما تتجمع المشاعر



مفتاح سر الهاوية ، مَنْ يحكم هذا العالم غير اليقيني ليحمله عالماً يقينياً .. مات المؤلف فجأة وبدا العالم فارغاً يلفه الغموض والتعمية ، تتلبسه أسرار لتولد أسراراً أخرى أكثر عمقاً ، وأختلط الحابل بالنابل ، وأصبحت الأمور أكثر تعقيداً ، وتفتنت الحقيقة وضاعت بين طيات الأزمنة ، ولم تعد هناك حقيقة مطلقة ، بل راحت الحقائق تولد حقائق أخرى يتقاسمها الناس فيما بينهم ، من هنا ولدت الأديان والأيدولوجيات لتبرير الحقيقة وعقلنتها والبرهنة على وجودها ، وهي ترفض غموض وتعقيد العالم الروائي ، لأنها تريد هي أن تكون الحاكم المطلق عليه ، كي تبسط سلطتها في إعطاء قيمتها بالحكم عليه ، إنها لا تتصلح معه ما دام هذا العالم قد زحزح طرفي المعادلة الثنائية الميتافيزيقية وقام بتفكيكها في خطابه الروائي . وهي بالتالي ترفض كل تجاوز على حدودها الآمنة ، فهي تريد عالماً سطحياً ومبسّطاً ، يعكس إيقاعات الحياة اليومية بكل توافهها وبحواراته الساذجة ، يفهمه الجميع ويتفاعل معه في تصاعد نمو أحداثه ، وأن يكون ثمة أحد على حق ، وآخر على باطل ، أحدهما يمثل الخير والآخر يمثل الشر ، وفي كل الأحوال إنَّ على الحق أن ينتصر وبانتصاره يقوم بنفي الآخر والقضاء عليه وبهذا سيكون الطرف الراجح الذي يمتلك سلطة القوة والمعرفة في آن معاً .

إلا أنَّ الرواية فقدت عصا المايسترو ، وراحت الجوقة الموسيقية تعزف ماشاء لها من أنغام متباعدة ، وكل نغمة تحاول أن تمد رأسها لتكون هي مركز الانتباه ، و أن تكون هي الأقوى لتثبت وجودها داخل قاعة العزف ، هكذا تتقدم الهوامش المخفية وراء جدار الصمت ، لتعلن للعالم إنها تمتلك إرادة القوة وبإمكانها السيطرة على ناصية الموقف ، عندئذ نتأكد في داخلنا أننا نرى العصا وهي تتحرك في الهواء بغياب المايسترو نفسه الذي حُكم عليه بالموت والنفي خارج هذا العالم المليء بالتعقيد والغموض وأصوات النشاز ، التي تحاول جاهدة أن تكون هي سيدة القرار ، لكن الأديان أو الأيدولوجيات تعدُّ نفسها بمثابة بيت السكن أو بيت القضاة الذي تصدر منه الأوامر . بهذا المنطق تكون الرواية خارج نطاق عالمها الذي يحاول الاستحواذ على قانون السيطرة والإملاك .

الإنسانية في داخله ، وسيكتشف أنه سيدخل أرضاً بكر لم يدخلها أحد ، سيستخرج المجهول القابع في الظلام ويجعله تحت نور العالم الساطع ، بهذا المعنى سوف أشارك عزلة (كلود سيمون) في جنوب فرنسا وهو يتأمل ذاته ، ولكن كم مرة يتأمل الروائي ذاته كي يكتشفها ..؟ ولكن ما هو مبرر وجود الرواية ..؟ المبرر الذي يجعلها تصوغ نفسها وتولد في كل مرة ، هو ذلك الشيء الذي لا يمكن اكتشافه إلاً بوساطة الرواية وحدها ، ذلك الجزء الذي يظل مجهولاً تحت طيات الحياة اليومية . وها نحن نذهب مع ميلان كونديرا الذي يؤكد ( إنَّ الرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود ما يزال مجهولاً هي رواية لا أخلاقية ، إنَّ المعرفة هي أخلاقية الرواية ) . وها نحن ندخل في الثنائيات الميتافيزيقية التي تفصل بين الخير والشر ، بين الصادق والكاذب ، بين اليقين واللايقين ، بين الأخلاقي واللاأخلاقي ، إذن لا يوجد هناك حل وسط أو قيمة نسبية تتوسط هذه المقولات ، هكذا نقرأ التراث الروائي القديم الذي غالباً ما تنتهي الأعمال الروائية بهذه الصيغة ( أما .... وأما ) أو تنتهي بمفارقة إنسانية في واقع لا يرفع عينيه إلى الغد ، وهكذا نذهب مع (هيغل) في مثاليته على أنَّ الإنسانية هو فوز أحد طرفي المعادلة ونفي الطرف الآخر والقضاء عليه ، كما عودتنا روايات نجيب محفوظ على سذاجة التلقي في تصفح الوقائع الحياتية بشكل تاريخ يومي يموت في لحظة قراءته . وإذا كان الإله قد مات عند ( نيتشه ) ، فإنَّ هيدجر يؤكد بأنَّ كانه لا يزال يبحث عن كينونته ، ليقف على عتبة الوجود ليثبت نفسه ومن أية نقطة يشاء أو من أية لحظة تولد أسئلته ، من هذا المنطلق يكتشف (نيتشه) أنَّ سوبرمانه هو إنسان المستقبل . وحينما أنزل هذا السوبرمان من عليائه ، أي من قمة جبله ليشارك أحزان العالم ، لم يلتفت إليه أحد ، لقد أدار الجميع ظهورهم إليه ، فلم يقل لهم نعم ، بل صعد جبله مرة ثانية وهو ينظر إلى الجموع الغفيرة نظرة ازدراء ، مفضلاً البقاء في عزلته مفكراً في سر هذا الكون .

ولكن إذا ما مات الإله سيكون العالم فارغاً بغيابه ، فمن إذن يفصل بين الخير والشر ، ويمنح الأشياء وجودها ومعناها ، ويفرض سيطرته على كل الموجودات ليمتلك

تعرفت عليه في القاع التحتي من عالمك الداخلي ، الآن تستطيع أن تدخله في تصميمك ، بجدارة روائي أستطاع أن يصنع أحلامه كي يمتلك العالم .

ولكن هل مستقبل البشرية يتوقف على توحيد هذا الكوكب ، وتحويله إلى قرية صغيرة ، إن شبكة الاتصالات العالمية لم تدع مجالاً للشك في هذا الأمر ، صارت المسافة أقل مما نظن ، وأصبحت شاشة (الأنترنت ) بالنسبة له هي قرينته الصغيرة التي تختصر فيها كل المسافات ، أنت في كل الأمكنة باستطاعتك أن تنتقل من مكان إلى آخر ، بينما أنت ثابت في مكان واحد ، من هنا راحت الأرضة تقضم جذورنا الممتدة عبر التاريخ ، راحت تقضم الأسبجة الأمانة التي تحمي ثقافتنا ، والأهم من كل ذلك هو تهجين الأعراق ، وأصبحت المواطنة قيمة زائفة تتناولها الأيديولوجيات وعلى مختلف أطرافها أو كياناتها السياسية ومدعي حقوق الإنسان ، ولكن ماذا أعطانا مشروع مستقبل البشرية هذا ، لقد أقام بتحكيم السيطرة على بناء السجون والزنانات واقفاص الأسر ، استعداداً لحروب آتية ، وفي مقابل هذا كله أصبح مستودع الذاكرة هزياً سرعان ما يمحي ويتلاشى ليصبح في طي النسيان ، وبدت أيقونة الوطن الذي رسمنا حدوده في قلوبنا ، والأناشيد التي قرانها في ساحة المدرسة وأخذ التحية للعلم ، كل هذا بدا حلماً من أحلام الروائي ، ولكن هل حقاً أنمحت المواطنة والوطن معاً ، وصارا جزءاً من ذاكرة مثقوبة ، من هنا نتساءل كيف يستطيع جسد النص أن يمتد وينسخ نفسه ، بينما العبارة تظل شاخصة كالوتد في رمال صحراء الروح ؟.. ويظل هذا الكائن الضعيف يحلم بأشياء البسيطة التي يتوق إلى تحقيقها ، لكن القوى المهيمنة التي استطاعت أن تجعل قانون السيطرة في صالحها لا تعرف الرحمة سوف تكتسح كل الأشياء التي تقف في طريقها ومن ضمنها هذا الكائن الإنساني الضعيف .. نعم هكذا سوف يدير الروائي ظهره إلى الجموع الغفيرة التي لا تعرف مصيرها ويصعد إلى قمته منعزلاً وحيداً ، يعيد صياغة نفسه ، وهو بدون حكمته على مهل ، هناك في الركن الذي يختاره بنفسه ، يغلق عليه باب عزلته وهو يتفحص تاريخ الأشياء المجهولة ، وعند أكتشافه لها يكون قد صنع تاريخه ومبرر وجوده في

لم تعد الرواية الآن بمثابة وصفة سحرية خصصت لتهدة الأعصاب والاندماج برحلة طويلة تبعد القراء عن عالمهم اليومي ، ليقرأوا فيها عما يقدمه هذا العالم من مغامرات عابرة ، عالم مليء بالصدف والأحداث الشيقة تلك التي تشبه التتويم المغناطيسي في جلسة سحرية ، والداخل إليه يتماهى معه بكل سهولة ويسر حينما تجره الأحداث تبعاً نحو القدر النهائي ، وكما يؤكد سارتر إن الدخال إلى هذا العالم عليه أن ينغمس فيه ويتماهى معه ، ولكي يندمج فيه عليه أن ينسى نفسه .

وإذا ما مات الإله في داخل الرواية هل ستصل الرواية إلى نهايتها ، هل سيحكم عليها بالموت هي الأخرى ؟.. ولكن كيف سيعيش العالم حينما يضعوا حدا لصناعة الأحلام ، فإذا كانت الأشياء لا تتحقق ، دعنا نصنع أحلامنا بانفسنا ، وسنتعرف على الكائن الذي بداخلنا ، سنعرف حينها ثمة شيء اسمه الإنسانية تنقاسمه البشرية جمعاء ، نعم سنرى إن هذه الإنسانية سوف تتلاشى باختزال المسافة وتقليص حدودها ، وسيقتلون حتى الأحلام التي لم تولد بعد وهي في مهد نشأتها ، كالخميرة الأولى في نشر الحقائق ، ولكن كيف تنسخ الرواية نفسها ، حينما يموت الحلم في داخلنا ، دع جسد النص ينمو كيفما يشاء وليطهى على نار هادئة ، سيأتي المايسترو ويلقي نظرة سريعة على جوقته المتوثبة للعزف ، لكن الرواية هي تاريخ يبرر وجود البشر ويجعلهم على اتصال دائم بأحلامهم البكر ، تلك التي لم يتعرفوا عليها حتى وهم في أوج يقظتهم من ميدان الحلم المباهت .

ولكن هل المغامرة هي حرية الروائي ، حينما يدخل في أفق مفتوح ، المهم هو أن يكون ثمة إستراتيجية ، هي التي تضع أو تصوغ التصميم النهائي ، ذلك التصميم الذي بإمكانه أن يحوي على كامل هذا الأفق .. المقدر ، القوة ، الإرادة إضافة إلى الجلد الروحي ، هي الأشياء الأساسية التي يجب أن ترافق عصا المايسترو وهي تعطي أوامرها في اللحظة الراهنة من العمل بإستراتيجية وتكتيك معينين ، هو كيف يمكنك وعن جدارة تامة أن تؤجل الزمن وتبحر في الأمكنة التي تريد ، كما لو أنك قد قبضت على الحلم المباهت ، الذي ينخطف أمام بصرك ، وأنت تعتقد إنك قد

أي باستطاعة الروائي ان يضع ما يحتاجه داخل كيس محكم ، وكل ما يخطر على باله ، وما على المتلقي إلا أن يفتح الكيس ويقوم باستخراج محتوياته وترتيبها حسب رغبته لها .

إذن في البدء كان نداء الحلم المباغت ، حلم ينبجس من نقطة الصفر ، تصبح فيه جميع الأشياء في حالة جمود دائم ، ثم تتغير النغمة المتبعة في تفاصيل إيقاض الحلم من العدم ، عندها تدخل الكائنات عالمها ، وهي مرتبكة لا تعرف مخاطبة الآخرين ، وهي تهرول لا على التعيين في كل الاتجاهات ، تريد الوصول ، ولكن إلى أين ؟.. ثم يخيم صمت كثيب وتغزو الدماغ حالة من اليأس العقيم .

يأس تمتد جذوره في النفس وفي الحياة مما يجعل العالم عبثياً وتشوبه حالة من الضبابية ، تبدو فيه الأشياء كما لو إنها معلقة في الفراغ ، عندئذ وشيئاً فشيئاً يتكشف الواقع الداخلي للحلم المباغت ، هناك وفي أسفل القاع نرى العازفين منتشرين في كل الأمكنة وكل عازف يعزف مقطوعته منتشياً بوحدته الكئيبة التي رسمها لنفسه .

وحينما فكرت في هذا الأمر ، وأنا أغلق على نفسي باب العزلة ، قررت دخول الحلم ، الذي غالباً ما كان يغزو دماغي بين فترة وأخرى ، كان الحلم يكشف لي عن الواقع المدمى ، واقع اهتزت فيه قيم الوجود ، وتم فيه تبادل المواقع فأصبح الأعلى أسفلاً والأسفل أعلى . وقد أستهالت فيه الحقيقة وهما ، والوهم حقيقة والحيوان إنساناً والإنسان حيواناً .. حتى إن الكائن البشري أصبح فيه إلهاً .. فتبينت في ذاتي إن هذا الحلم هو محطتي التي سوف أكتب من خلالها ( كتاب الهامش ) .

كانت الهوامش تعلن عن نفسها ، لقد خرجت من مخبئها ، خرجت من قاعها التحتي ، وأعلنت للعالم عن أسئلتها القلقة ، ثم راحت تزحف بببطء ، وقد اكتشفت فجأة باستطاعتها أن تسلك طرقاً عدة ، للوصول إلى غايتها ، بدا العالم أمامها مشتتاً ، وضائعاً وقلقاً حينما أرادت أن تخترق الأسيجة المحرمة لببيت القضاة الذي يترأس العالم ، في البدء أسقطت جميع الجدران وبدأت المنصة التي يقف عليها المايسترو وهو يعطي أوامره فارغة ، وحينما تأكدت من ذلك راح كل هامش يريد الوصول إليه ، قسم

الحياة ، إذن وجدت الرواية من أجل ألا يُنسى هذا الكائن الضعيف .

في رواية ( الجريمة والعقاب ) لديستوفسكي ، رأينا المايسترو شاخصاً بكل سلطته المركزية حاملاً بيده عصا القيادة وهو يوجه جوقته حسب رغبته في توزيع الأدوار ، وكما في رواية (الأبله ) و ( الشياطين ) و ( الأخوة كرومازوف ) كان الإله لن يدع عالمه وشأنه كان يفصل بين الخير والشر ، بين الحق والباطل ، بين الظالم والمظلوم ، بين الذابح والمذبوح ، بين النور والظلام ، بين الليل والنهار ، وهكذا يمكننا أن نضع ماشئنا من الثنائيات الميتافيزيقية ، إلا أن قانون مبدأ الثالث المرفوع لهيغل دائماً ما يجعل الطرف الأول هو الفائز في المعادلة .

وعندما صعد السوبرمان إلى عليائه في قمة جبله لن يستكين ، ولن يقبل بالأمر الواقع ، لم يبال بالحشود المتجمهرة تحت الجبل لأنها كانت منشغلة عنه ، لم توليه أهتمامها ، لم تلتفت إليه لتسمع ما يقول ، وعندما عرف إن هذه الجموع تركض وراء غرائزها ، أدار ظهره لها ، ولم يلتفت إلى موضوع الإنسانية كمبرر للجوء إلى واقعيته الفجة ، تلك التي لا ترفع عينها أكثر من خطوة واحدة من الطريق ، لقد أختار أن يكون الطريق إلى جبله متعرجاً وغير سالك ، تكثر فيه المطبات وحفر الذاكرة العميقة ، تلك التي تحفر في جسد النص وتشذب عنه كل ما هو زائد ، لذا راح هذا الطريق يفتح أمامه أفقا واسعا ، فهو إذن لا يثبت على ركائز معينة أو عناصر ياطر من خلالها العمل الروائي ، فهو يرفض ما هو مألوف ومأرضن ، تاركاً وراءه الأسباب والنتائج للمتلقي الذي يبتكرها من خلال مشاركته في عملية التفعيل القرائي للنص ، ولكن هل مات المؤلف حقاً ، وغاب المايسترو عن جوقته ، فإذا ما كان هذا محض إدعاء ، كيف يمكن للمتلقي مراقبة عصا المايسترو وهي تتحرك معطية إيعازات المايسترو نفسه ، هكذا وبصراحة استبدلت الخطة المحكمة التي رسمت مسبقاً قبل فعل الكتابة ، نعم لقد استبدلت الحكمة التناغمية المتناسقة إلى شيء يمكن أن نسميه بالتصميم ، والتصميم لا ينمو متصاعدا كالحبكة وإنما ذلك الشيء الذي يفرش اجنحته على كامل العمل ، وهي خطة إستراتيجية آنية ،

ذاكرتها هو نفسه زمن تدوين مخطوطة ( كتاب الهامش ) . وأنا أكتب تيقنت من نفسي إنَّ عصا القيادة قائمة بتأجيل أو إيقاف الزمن في لحظة الكتابة ، وبدا العالم الروائي قلقاً ، تكثر فيه المطبات وحفر الذاكرة العميقة ، وصار معباً بطرح الأسئلة التي تتصدر فصول متن المخطوط ، فتحول ( كتاب الهامش ) أو ما يسمى بـ ( سجل المصائر ) إلى بؤرة إنفجارية تخرج منه الذوات المنشطرة تبعاً وهي تدون وجودها فيه .

في هذا النص كثرت الهوامش وتعددت المراكز ، حتى راح يسجل أكثر من موقف إزاء ما يحدث من صراع دائر ، ما أدى بـ ( الذات / الهامش ) أن تطرح تساؤلاتها المربكة ، لأخترق السياج الميتافيزيقي الآمن .. والحفر تحت أسسه لإظهار المسكوت عنه ، أو اللامفكر فيه ، من هذا المنطلق أصبح نص ( كتاب الهامش ) الحفيرة ، أو الوثيقة وهو يكتب نفسه لتحقيق ( الدراين ) الخاص به ، بعده حقيقة تكشف وهو يقذف بنفسه في وجه العالم .

منها سقط في اول الطريق ، وقسم منها واصل الزحف نحو القمة ، ولما رأت نفسها قد عجزت عن ذلك ، أعلنت ، بعد أن تأكد لها إن العملية لا بد وأن تكون مشتركة في إسقاط بيت السكن أو القضاة ، بعد إن سرقت منه قوانين السلطة المحكمة وراحت تتقاسمها فيما بينها ، كل هامش يريد أثبات وجوده وهو يدون نفسه في جسد النص .

وفي الوقت الذي قرر فيه قائد الأوركسترا أن يتنحى جانباً ، انشطر على نفسه ، ثم أخذت الشظايا تنتشر في هذا العالم المدمى ، كل ذات اصبحت هامشاً تريد اختراق متن النص الغائب وهو يحاول أن يثبت وجوده في الحياة ، لذا دونت الهوامش وجودها في ( سجل المصائر ) مخترقة بفعلها الأسيجة والتأويبات ، وهي لا تبالي بكل الأطر الثابتة ، أو الأصول المستقرة ، بهذا المعنى تحولت الهوامش إلى مجرد أطياف أو رموز أو حالات تستدعي جسد الذاكرة لتترك أثرها منقوشاً في صفحات النص الغائب ، تخرج لك هكذا من الجدران ومن داخل أزقة مظلمة محكمة تطاردك كأشباح في دهاليز وممرات وأنفاق تغور عميقاً في باطن الأرض ، وهي تتواجد في أمكنة مختلفة و أزمان وعصور عديدة في آن معا ، بينما نرى زمن أستدعاء





## نقطة ضوء

### الأستاذ الدكتور عبود جودي الحلي



الرواية تقترح دائما على القارئ عالما أو كونا نجد فيه عوالم متعددة المسارات والاتجاهات ..عوالم من الدلالات التي يحملها النص ضمن تفاعلاته الفكرية والثقافية التي تعكس طاقته في تحريك ذائقة التلقي وتكريس الوعي من خلال التحليل والتأويل ..حيث عمقت الدراسات الحديثة المعنى المعرفي الذي يمكنه أن يترك اثرا قادرا على التمثيل الفعلي للواقع وتوليد سياقات تجسد فيها رؤى وتصورات الفضاء النصي الذي يحكمه نظام من العلاقات ( الطوبوغرافية ) الواسعة والمتعددة التي يقتضيها الفضاء الروائي ..الزمن ..المكان ..البيئة ..الأحداث ..الشخص .. لتمنح القراءة فاعليتها وحضورها ..ولهذا كان من أهم مرتكزات عددا الخاص بالسرد الروائي قائمة على بعدين أساسيين هما فاعلية الكتابة وفاعلية القراءة وهذان البعدان لا يمكن لهما ان يستقرا من غير الفاعلية التداولية التي نسعى إلى تحقيقها .